

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

**Dios y la dama como referentes en la poesía amorosa española
(siglos XV-XVII)**

A propósito de la hipérbole sacroprofana

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Caro Bragado

DIRECTOR

Álvaro Alonso Miguel

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)



DIOS Y LA DAMA
COMO REFERENTES EN LA
POESÍA AMOROSA ESPAÑOLA
(SIGLOS XV-XVII)
A PROPÓSITO DE LA
HIPÉRBOLE SACROPROFANA

Trabajo de investigación que presenta David Caro Bragado
para la obtención del Grado de Doctor

Bajo la dirección del doctor D. Álvaro Alonso Miguel

Madrid 2015

A mis padres, a quienes más quiero:
A Mamá que me enseñó a leer y escribir
y a Papá, porque un día sepa tanto como él.

A Sarah que me cuida.

A la profesora Peñalver que me descubrió la literatura.
A los doctores Álvaro Alonso y Ángel Gómez Moreno, mis maestros.

A los doctores I. Colón Calderón y S. López-Ríos: gracias por todo.

*El que no ama, no conoce a Dios,
porque Dios es amor.*
- San Juan Evangelista

*Todo acto de amor es un escalón
hacia el amor de Dios.*
– Platón

ÍNDICE

Summary (with conclusions).....	6
Introducción	10
I- Primera Parte: lo humano a lo divino	25
Imágenes	26
1: Garci Sánchez de Badajoz: la hipérbole como inserción	31
1.1.: Hipérboles	36
1.2.: Conclusión	49
2: Francisco de la Torre: hipérbole profana, hipérbole sacra	52
2.1.: <i>Libro primero y segundo de los Versos Líricos</i>	54
2.2.: <i>Libro tercero de los Versos Adónicos</i>	67
2.3.: Conclusión	75
3: Fernando de Herrera: la hipérbole por acumulación	77
3.1.: Fernando de Herrera y las hipérboles léxicas	79
3.2.: Fernando de Herrera y las hipérboles conceptuales	87
3.3.: Conclusión	98
4: Conclusiones a la Primera Parte.....	100
II- Segunda Parte: lo divino a lo humano	103
Imágenes	104
1: Sebastián de Córdoba: Garcilaso sacroprofano	110
1.1.: El contrafactor	111
1.2.: Conclusión	123
2: Fray Luis de León: reyes, pastores, hombres y Dios: todo es amor	125
2.1.: <i>Siendo Dios tan hermoso</i>	130
2.2.: <i>Tan enamorado</i>	134
2.3.: Conclusión	146

3: San Juan de la Cruz: la luminosidad exultante del amor conseguido	149
3.1.: El <i>Cántico Espiritual</i> : poema de amor feliz	153
3.1.1.: Abrasarse en las llamas de amor enamorado de la belleza de Dios	162
3.1.2.: Hacia el amor conseguido y perfecto: la unión dichosa de los amantes	167
3.1.3.: Otros tópicos amorosos profanos	173
3.1.4.: Relación con Garcilaso	176
3.2.: La <i>Noche</i> y la <i>Llama</i> y los demás poemas: San Juan, el poeta de la luz y del fuego	185
3.3.: Conclusión	202
4: Lope de Vega y su Cancionero Sacro: <i>el modo de subir es descendiendo</i>	207
4.1.: <i>Amemos alma, amemos a porfía: Las Rimas Sacras</i>	207
4.1.1.: <i>Desencaminado, descarriado peregrino</i>	213
4.1.2.: <i>Algo ha de amar quien hombre al fin nació</i>	216
4.2.: <i>De un alma oscura a un ángel cristalino: Las lágrimas de la Magdalena</i>	244
4.2.1.: <i>El que tan tarde viene</i>	245
4.2.2.: <i>Mi bien, mi luz, mi amor</i>	253
4.3.: Conclusión	259
5: Conclusiones a la Segunda Parte	263
Conclusiones generales del estudio	268
Apéndice	280
Bibliografía	340

SUMMARY (WITH CONCLUSIONS)

In this dissertation I will study the phenomenon of the *hipérbole sacroprofana* in different Castillian writers of the 15th to the 17th centuries, in order to show in what does this fact consists, and how it has to be sorted out. Thus, I will also show how this tendency unfolds and how the use of either one or another resource leads the *hipérbole* towards different expressive horizons.

Although the *hipérbole sacroprofana* is usually detected by most of scholars, it has never met proper attention, so that it has turned into a jumble in which the most disparate instances of a lady's praise. Yet, an accurate analysis of this phenomenon reveals that this is not the case, and that this resource has manifold aspects and varying intentions and expressive ways as well. In this dissertation, where some five thousand *hipérboles* are analysed, I point out the various kinds of instances, and I classify them according to their expression and their literary-intellectual interweaving. Besides I monitor this fact to explain how *hipérbole* varies with the passage of times. By so doing a deficiency in the history of literary criticism, which mistook and likened all sorts of *hipérboles* in poetical texts, is eased.

So we can see that, in its origins, *hipérbole* was confined to using sacred terms in profane poems out of their context (which I call *hipérbole léxica* o de *inserción terminológica*). This resource was effectual insofar as the use of words religiously connoted carried along devout attitudes towards poems of earthly love so that the lady and the feeling that the author professed became "adulterated" by Christian attitudes.

Yet this *hipérbole* had no poetical trajectory because it made all lyric works look necessarily like one another, as the connoted terms were scant and recurrent. In addition, this sort of *hipérbole* was not what Italian poets (Dante, Petrarca, Stilnovisti and petrarchists as a whole) used to utilise in their verses so that when Italian poetry began to prevail in Spain, this kind of resource was altered too. Actually *hipérboles de concepto* can be found in which sacred/profane sense did no longer depend on single words but on units of sense, on intertextual references, on (re)written former approaches etc. This *hipérbole* was much richer and poetically more appealing and did not have the disadvantage of repetitions, and could be exploited ad infinitum. So much so that, taken

to the utmost degree, it leads to blurring its object: it ends in real poems in which it is hard to understand whether the loving feeling is directed to a human being or to God.

On the other hand, I came to notice that although praising the lady as high as divinity and the acceptance of this new creed by the poet (basic definition of the phenomenon) is hyperbolic, its opposite, i.d. lowering God to profane sentiments, and disclosing the feelings of the lyrical-self as love between physical beings, must equally be hyperbolic since both cases share the same starting point: the inadequacy of poetical language to the poetic reference. Thus, my dissertation will be constructed according with two halves, symmetrical and parallel: *Lo humano a lo divino y Lo divino a lo humano*, that prove the theory that both situations are but two manifestations of the same hyperbolic phenomenon. All these conclusions will be sustained by means of use of paintings by some major artists of the 15th, 16th and 17th centuries, which show that confusion and fusion of sacred and profane languages, at the moment of describing human and divine references are a constant feature in every field of artistic productions.

In the first part of my dissertation I study the complete poems by Garcí Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre and Fernando de Herrera. The choice of these poets, and not others, meets the interest of the analysis of their *hipérboles*. Garcí Sánchez, in the wake of the Cancionero poetry, produces *hipérboles* by means of lexical insertion. De la Torre in his *metros castellanos* follows suit but, at the moment of composing hendecasyllables, introduces more complex *hipérboles*, which demonstrates that the form of meter determines the use of this resource. And finally Herrera, the poet of grandiosity, creates *hipérboles* of all sorts, eventually reaching the vagueness of plans.

In the second part I analyse four poets: Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz and Lope de Vega. The first of them, Garcí Sánchez, is interesting as he carries out a *contrafactor* of Garcilaso de la Vega, i.e. turns to divine poems originally profane. This shows that the textual references of the Toledan poet must inherently have some sort of religious tone, for Garcí Sánchez in many occasions respects and adheres to literal verses of his model, and this can be accounted for only because Garcilaso is, like many others, a *poeta hiperbólico* for whom human expression is disguised under devout language.

Also Fray Luis de León starts from some previous texts (Solomon's *Song of Songs*) and makes a twofold interpretation, literal and spiritual. What is more striking in this case is that all the erotic contents to be found in the former reading is maintained and fostered in the latter so that in the end, language and topics used to refer to man's love for God are the very same used to explain a profane romance.

San Juan de la Cruz goes farther and writes his three great poems (*Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*) as texts literally human of joyful love between man and woman. His tone, images, recurrent references and poetical language, refers absolutely to the lyric tradition of profane love. Only because of the comments of the very author on his own works, or if his verses are read in the light of his biography, a religious interpretation can be noticed. Otherwise, focusing exclusively on *literature*, his creations are to be interpreted as joyful exclamations of happy love. As it has been remarked, if they also work for holy goals, it is because at the bottom the language of religious love looks very much like erotic love speech. If not, it would not function in both aspects at the same time.

And finally, Lope de Vega shows that his *cancionero sacro* (*Rimas Sacras*) is nothing but a substitution of reference regarding his profane text (*Rimas Humanas*). In the chapter devoted to him I compare widely both books of poems in order to prove that love's language is common and so are the stylistic resources, the physical descriptions and the basic tone used in the texts. Lope makes it clear that there is only a single way of singing passion, and that only the reference varies.

As a conclusion, in this dissertation I have analysed several thousands of *hipérboles sacroprofanas* located in nearly fifty thousand lines (the complete works of Sebastián de Córdoba, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Garcí Sánchez de Badajoz [and Garcilaso de la Vega], Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Lope de Vega). My purpose was mainly to prove two issues: on the one hand, that not all *hipérboles* are the same, and that they range from simple insertions of terms to real poems with an undefined reference, and up to more or less stylised *hipérboles de concepto*.

The other major conclusion of my dissertation is that we can no longer consider the praise of the beloved as *hiperbólica*, and must also weight its counterpart: seeing God as a woman and the relationship between Him and the poet just like the one between two human lovers.

The last conclusion of my dissertation is, that there is a unique language for love in literature and in the light of poetical tradition, either to sing men's profane love or the religion's excellence. As a last resort the interpretation of poems in either way is led not by words or stylistic resources, but the reference these lyrics are directed to.

For there is only one love.

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis es una Tesis de literatura, y no un trabajo de religión ni de filosofía, aunque sin duda abordaré estas cuestiones. Es una Tesis de literatura de la manera en la que yo más íntimamente la concibo: como comentario de texto, como análisis efectivo del cómo y por qué los autores construyeron sus composiciones.

Siendo sincero, y me creo en el derecho y el deber de serlo aquí, he escrito la Tesis que a mí me gustaría leer, porque cualquier autor, antes de ser creador ha sido lector, y no puedo prescindir de mis gustos y tendencias naturales que los años de filología no han hecho más que acrecentar, potenciando mis inclinaciones y ratificándome en las vertientes de la disciplina que más me disgustan.

He intentado que el hilo de mi investigación, y que aquí expongo, tuviera las menos interrupciones posibles, por lo que he limitado al máximo las notas y las referencias, que siempre me han resultado especialmente molestas a la hora de la lectura. Entiendo que la base teórica -y siempre he admirado a quienes han procedido de esta forma-, tiene que estar latente a través de todo lo que se dice, pero no tiene por qué aflorar de continuo en un alarde de vacía erudición. Mi Tesis es mi estudio, mi análisis y mis conclusiones sobre el hecho hiperbólico en la poesía española de los siglos XV-XVII. He necesitado, en ocasiones y sin duda, el apoyo y la ayuda de estudios ajenos de vario tipo para solventar problemas que no sabía afrontar solo, pero he intentado al máximo que lo aquí expongo (con mayor o menor fortuna), sea mi voz y mi interpretación del hecho literario. Jamás entendí como lector que el interés de un estudio fuera repetir lo que ya se sabía o se había dicho hasta la exasperación, sino encontrar las novedades que hicieran que el conocimiento avanzase. Así lo creí cuando la Tesis era aún un proyecto lejano en un tiempo futuro, y, como Herrera, ahora que la redacto, tras muchos años de filología e investigación, sigo al fin mi furor porque mudarme no es honra ya.

En esta Tesis, por lo tanto, utilizaré como base y piedra angular los textos de los propios autores, y sobre ellos expondré mis análisis e interpretaciones. Usaré la bibliografía que sea necesaria (*pocos pero doctos libros juntos*), con la honestidad de que cuando aparezca, aporte algo de luz y resulte útil.

Otra cuestión importante que tengo que explicar es qué autores introducir en esta Tesis. Naturalmente, al estudiar una tendencia y no un poeta concreto, la naturaleza misma de este estudio hace que el argumento no se agote aquí, sino que pueda ser posible ampliarlo a más poetas. Esto no es óbice, sin embargo, para que todos los escritores que he analizado sean excelentes ejemplos de la evolución de la hipérbole sacroprofana, y que las concusiones, ya sea respecto a sus obras como al panorama general de la literatura española, funcionen con validez.

Con estas premisas, quedaba por tanto decidir qué autores seleccionar. He elegido siete aunque en realidad son ocho, ya que aunque Garcilaso de la Vega no posee capítulo propio, aparece prácticamente en todos los demás, por lo que he creído más apropiado no dedicarle además un apartado específico para él para no repetirme en cada poeta posterior, y para de este modo cohesionar más la base italianista (garcilasiana) que hay en todos ellos. De esta forma, la Tesis se articula en dos mitades (“Lo humano a lo divino” y “Lo divino a lo humano”), con tres (cuatro) poetas en la primera tendencia (Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera –y Garcilaso-, y cuatro en la segunda (Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Lope de Vega), de forma que se establece una simetría (cuatro – cuatro) entre las dos mitades.

Garci Sánchez ha sido seleccionado como buen ejemplo de poeta tardío de Cancionero, punto de partida de este sendero de lo sacroprofano; mostraré con él qué tipos de hipérbole son las habituales de esta tendencia.

De la Torre me servía perfectamente para ilustrar cómo la métrica podía imponer restricciones al uso de un tipo u otro de hipérbole, como se verá. Es, además, un ejemplo delicioso de elegancia renacentista y de asimilación de clasicismo y cristiandad, y de él estudiaré cómo las hipérboles se van adaptando a los metros y a las intenciones comunicativas que cada momento establece.

Herrera, el poeta de la luz y la batalla, da una vuelta de tuerca más respecto a la serenidad de de la Torre en su afán grandilocuente y encendido por mostrar su pasión. Funciona para ilustrar la evolución de la hipérbole y las nuevas posibilidades que este sacrilegio podía ofrecer y, por medio de varios cientos de hipérboles, explicaré todos los tipos de subversión de planos que este recurso nos brinda.

Respecto a los poetas religiosos, parto de Sebastián de Córdoba porque es el único que hace algo diferente: en una suerte de contrafacta, reelabora los poemas de Garcilaso (cómo no) a lo divino, de forma que ejemplifica dos cosas: que la hipérbole también se conecta con los mencionados contrafacta, y que Garcilaso (como todos los demás poetas sacrílegos) es en sí mismo espiritual aunque todos sus textos sean profanos: no de otra forma se explica que se pudieran reutilizar, literalmente, sus versos humanos para fines devotos, tal como mostraré.

Fray Luis, aunque también escribió poemas (que analizo), me interesa por su exégesis del *Cantar de los Cantares*, que muestra que su lenguaje (más concretamente: El Lenguaje) del amor es común tanto para fines eróticos (en el sentido etimológico del término), como espirituales. En sus páginas me centraré precisamente en esta comparación de motivos y expresiones, rastreando todas las que son comunes entre dos tipos de amor (teóricamente) excluyentes.

San Juan de la Cruz, en uno de los capítulos más importantes de la Tesis, muestra que es un poeta que, con honestidad lectora y análisis literario, tiene que considerarse profano: su actitud, su lenguaje, sus versos, todo en él es felizmente humano, y sólo una lectura forzada o en un segundo nivel, hace ver que (quizás) sus poemas funcionen también en un otro plano religioso. Intentaré demostrar que esto es así, en base a la tradición literaria y a las convenciones poéticas.

Y para finalizar, cómo no, el último y más extenso capítulo de mi estudio está dedicado a Lope de Vega, que lleva la hipérbole a otra dimensión de significados y posibilidades. El poeta madrileño no hace ni un *contrafactum* (Córdoba), ni una exégesis de algo ajeno (Fray Luis) ni unos poemas ambivalentes (San Juan): Lope se retoma a sí mismo de las *Rimas Humanas* para construir otro cancionero complementario y paralelo (*Rimas Sacras*) dedicado no ya a una dama, sino al puro amor hacia Dios, manteniendo sin embargo todos los motivos expresivos, literarios y estructurales con los que había cantado su propia pasión carnal. Mi estudio se centra, precisamente, en demostrar las semejanzas entre dos textos que deberían ser opuestos, y que su universo poético (amoroso) es constante, sea cual sea el referente amado.

Esta Tesis, por tanto, se articulará en dos mitades, reflejo de un mismo fenómeno: la inadecuación del lenguaje con el referente que se canta. En la primera parte mostraré cómo y por qué los poetas profanos usaron unas imágenes y unos términos religiosos para celebrar su enamoramiento carnal, mientras que en la segunda,

al contrario, me centraré en poetas sacros que presentaban su sentimiento espiritual en clave humana.

Si bien he mantenido siempre unidad de análisis y de estilo, cada autor también me ha impuesto un modo particular para proceder a su estudio, ya que cada uno de ellos tiene una voz narradora propia, y por tanto sería equivocado aplicar un sistema unitario y apriorístico a todos ellos sin reparar en que los análisis los establecen los versos de los poetas, y no al revés. En este sentido, también, cada capítulo de la Tesis se articulará en los epígrafes necesarios en cada caso, de igual forma que la extensión de cada estudio variará no sólo en función del número de composiciones de cada autor sino, sobre todo, de su calidad y valor literario y del interés que respecto a la *hipérbole sacroprofana* posee.

He intentado cohesionar lo más posible mis conclusiones y mis análisis con comparaciones internas para mostrar hasta qué punto esta tendencia sacrílega es rica, y cómo evoluciona, y presento al inicio de cada mitad unos ejemplos de las Artes Plásticas (pintura, escultura) que muestran que la *hipérbole sacroprofana* también se da en otros ámbitos de la creación, y que también en la pintura se encuentra lo *humano a lo divino* y lo *divino a lo humano*, y hasta se llega a la indefinición del referente, como en la literatura.

Y es que, que la literatura y la poesía sean connaturales al hombre está en el hecho de que existen en todas las culturas avanzadas del mundo. Que el ser humano necesite creer en un Dios superior por encima de los demás hombres queda patente en que desde el inicio de los tiempos y a lo largo y ancho del planeta este fenómeno se da. Y que el hombre sienta amor y quiera expresarlo se demuestra por la esencia misma de su ser. Por todo esto, era inevitable que en la historia de nuestra cultura –y por lo que a mí respecta, de la literatura española-, estos tres momentos –la escritura, el problema de Dios y el amor- se tocasen alguna vez en las artes. Esta confluencia de las dos corrientes fundamentales de nuestra cultura –la espiritual, la mundana-, es la base y el centro de este estudio.

Peter Dronke (1968), partidario de interpretar el amor idealista de la primera literatura vernácula europea como no sólo espiritual, apunta en su obra que, en efecto, tras el lenguaje y la forma religiosa que adoptan los trovadores subyace la posibilidad de que en realidad los tintes fueran más carnales, y esta línea es compartida por otros autores como Keith Whinnom (1981) o Royston Jones (1967), frente a la lectura netamente idealizante que de estos textos realiza Pedro Salinas (1948). En todo caso, y

sin ningún interés por entrar en esta discusión, para lo fines de mi trabajo resulta irrelevante que los hechos sean de una forma u otra, puesto que lo que en realidad me interesa señalar es que el fenómeno de esta ambivalencia está presente en las poesías, y que si resulta difícil asegurar que sus interpretaciones son religiosas-ideales o erótico-profanas es porque deben poseer *algo* que las haga funcionar en ambos planos. En este sentido Glen. R Gale indica que la posibilidad de que esto ocurra

ilustra la ambivalencia del lenguaje característica de toda la poesía a lo divino [poesía *sacroprofana*, matizaría yo], gracias a la cual una palabra o frase puede evocar connotaciones eróticas en un contexto, y sagradas en otro.¹

Y es precisamente este sendero de fusión de niveles y de finalidades –amor humano, amor divino; espiritualidad, belleza física- por el que se adentrará el presente estudio de investigación.

Naturalmente, y por otra parte, la Literatura no es una ciencia, pero de ser alguna sería la alquimia, ya sea por su voluntad de cambiar la realidad (o de crear realidades paralelas y válidas), ya sea por su vocación de encontrar la fórmula perfecta. No otra cosa han hecho las varias poéticas en la Historia del arte sino intentar acercarse más y más a la expresión última, al hecho definitivo. Por suerte para nuestra pseudociencia no hay una meta en el camino de la perfección, ni una combinación que garantice el éxito y la belleza. Y es precisamente en esto en lo que la disciplina imaginativa y humana se distancia de la científica: en que mientras para ésta cada paso está en función del sucesivo que indica un punto en el horizonte, en lo que nos ocupa el camino es el fin.

Sin embargo, y dado que la Literatura no puede dejar de ser una disciplina ligada a la antropología, sí que posee una fórmula. Nosotros, azarosamente ciudadanos de una concreta parte del mundo y sujetos al bagaje de nuestra cultura, nos definimos *occidentales*. Pues bien, aunque no es posible dar con la pócima infalible del hecho literario sí que podemos sin embargo encontrar dos de los ingredientes fundamentales de la *fórmula antropológica occidental*: la colisión e intento de armonía entre las dos macrocorrientes que han marcado nuestra antropología: el clasicismo pagano y el pensamiento cristiano.

¹ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed de Glenn R. Gale, Madrid, Castalia, 1971, p. 33.

La expresión literaria global de este hecho y propósito del presente estudio es lo que de ahora en adelante denominaré *tendencia sacroprofana*.

La crítica, habitualmente, ha reconocido el valor y la importancia de este hecho. María Rosa Lida de Malkiel (1978: 297), en un artículo fundamental, indicaba que: “Una nota específica de la cultura medieval es el enlace íntimo y frecuente entre la poesía sagrada y la profana”. Y otros muchos filólogos han secundado esta aseveración, y es habitual encontrar en los textos medievales y aún renacentistas y barrocos referencias de los editores a propósito de estos momentos *sacrílegos*. A este propósito, remito a los estudios de Bruce Wardropper (1958) y de Guillermo Serés (1996) en los que se ahonda en esta problemática de la confluencia de lo divino y lo humano y que señala, como aquí remarco, lo fundamental del hecho.

Sin embargo, un estudio detallado de las composiciones y de los mismos ejemplos que presenta Lida de Malkiel en su investigación, hace ver que ni todas las hipérboles son iguales, ni su carga *sacrílega* es siempre la misma. Los críticos, si bien suelen reparar en estos *sacrilegios*, no se han detenido en analizarlos, de forma que al final la hipérbole se convertía en una suerte de cajón de sastre en el que entraban las más dispares manifestaciones del hecho,² bajo la idea común de que “lo religioso y lo profano solían confluir”, algo inaceptable, como se verá en esta Tesis.

Este hecho me llevó a pensar que un fenómeno tan extendido y tan connatural tanto a la poesía como al propio hombre como ser viviente, había de presentar unos matices y unas posibilidades muy complejas y fascinantes, por lo que comencé a clasificar los ejemplos que hallaba a propósito de esto en diferentes apartados, y el resultado de esta organización se resume en el siguiente esquema:

² “Ni el término *parodia sacra* ni la expresión *hipérbole sagrada* describen el fenómeno en cuestión de manera satisfactoria [...] el concepto de lo hiperbólico no describe de forma precisa la forma en que los textos se relacionan con el ámbito sagrado.” (Gernet 2009: 21)

		TRANSVASE
	LÉXICA	ADJETIVACIÓN
		COMPARACIÓN
HIPÉRBOLE		REFERENCIAS METALITERARIAS
SACROPROFANA	CONCEPTUAL	SENTENCIA / UNIDAD CONCEPTO
		IMÁGENES DE GRADO 1, 2, 3 ...

INDEFINICIÓN DE PLANOS

De este modo, las dos grandes divisiones internas de la *hipérbole sacroprofana* tienen que ver con el hecho de que su naturaleza sea básicamente léxica o, por el contrario, de pensamiento. Las primeras, más simples, son las *hipérboles léxicas*, que ante todo se presentan como *transvases terminológicos*, esto es, como inserción de términos religiosos en contextos profanos, que llevaban a que las obras se “contaminasen” de un tono que no les era propio. De esta forma, la fuerza de los versos no residía ni en el conjunto de la expresión ni en la unidad de pensamiento, sino en el magnetismo de ciertos vocablos claramente connotados en sentido sacro y que aplicados a un tono amoroso habían de causar extrañeza y llamar la atención del lector. Así, palabras como “fe”, “gloria” y “pasión”, entre otras, se desviaban ahora de su cauce lógico metafísico para referirse a sentimientos humanos.

La *hipérbole léxica por adjetivación* parte de las mismas premisas de fiar el interés de la expresión no al conjunto poético, sino a algún término semánticamente poderoso presente en los versos. De esta forma, adjunto a un vocablo erótico (los ojos de la amada, su belleza...) se encuentra un adjetivo “religioso” (“celestial”, “inmortal”, “sagrado”...), lo que lleva a que la impresión global sea, de nuevo, la de alguna mención a la divinidad sacada de contexto y aplicada otra vez a una dama: “belleza divina”, “ojos celestiales”, “ardor santo”, “angélica armonía”...

Las *hipérboles conceptuales* se diferencian de las *léxicas* en que – básicamente-, éstas delegan la fuerza de lo dicho en algún término aislado que irradia al resto del texto, de modo que la impresión religiosa se obtiene porque desde un núcleo muy connotado (sustantivo o adjetivo) se contamina la lectura de los demás versos. Sin embargo, las *hipérboles conceptuales*, más elaboradas que las anteriores, ya no parten

de términos sueltos, sino que es en su unidad y su conjunto donde reside la mención a lo sagrado. De esta forma, estas hipérboles tejen una serie de relaciones de pensamiento que se sostienen por estar apoyadas unas en otras, sin que ninguna sobresalga en detrimento de las demás, de modo que articulan unidades de concepto que encierran los momentos sacroprofanos.

Dentro de este apartado cabe destacar las *comparaciones sacrílegas* y las *referencias metaliterarias*, que comparten el hecho de que ambas basan sus redes de sentido en textos ajenos a los meros versos que las presentan. Quiero decir con esto que lo *sacroprofano* aquí se da no porque una composición funda los planos humano y divino al mismo tiempo, sino porque adscribiéndose enteramente de una de estas dos esferas remite a un segundo texto que pertenece a la opuesta. De esta forma, la red de conexiones conceptuales lleva hasta otros pasajes –del mismo autor, o de uno diferente–, de forma que sólo a la luz de los dos textos el primero se carga definitivamente de sentido sacroprofano. Así, cuando Sebastián de Córdoba compone su cancionero sobre el de Garcilaso, sólo se puede hablar de verdadero sentido *divino a lo humano* si se lee su texto a la luz del del toledano. Igualmente, la obra sacra de Lope de Vega es absolutamente erótica cuando se descubre que además de todo lo que dice está remitiendo también a su propio poemario profano.

También dentro de estas hipérboles *conceptuales* he hablado de las *sentenciosas* o de *unidades de sentido* y las que se forman por medio de *imágenes*. Comparten con las de comparación el hecho de que es en su conjunto donde reside la fuerza sacroprofana, y no ya en los vocablos aislados que las conforman, pero a diferencias de aquéllas ya no es necesario recurrir a otros textos para penetrar hasta sus significados últimos, sino que ellas solas conforman conceptos cerrados y autónomos.

Las hipérboles *sentenciosas* y de *unidades de sentido* establecen esferas de significado –normalmente breves–, que funden lo humano y lo divino de modo conciso y poderoso. Pueden ser profesiones de fe (“No quiero otro parayso / si no mi alma dexar en sus manos”, “Vos la soys señora mía / vos la soys sola señora”, “No goso sin ti de alguna gloria”), o aseveraciones contundentes (“[sois] glorioso Cielo en nuestro suelo”, “aunque muera, / no dejaré de amar lo que me diste”).

Por su parte, las hipérboles por *imágenes*, además de compartir los rasgos comunes a las demás hipérboles conceptuales, se caracterizan porque establecen una serie de inferencias necesarias para llegar a desentrañar el significado final del hecho sacroprofano. Aquí, en efecto, para que el pensamiento que subyace salga a la luz se

requiere que el lector descodifique algunos juegos de ingenio que el poeta ha creado. He denominado cada uno de estos saltos lógicos como *imágenes*, de modo que las de grado 1 presentan el hecho simple, las de grado 2 necesitan de dos inferencias ... Un ejemplo de hipérbole por imagen simple sería “[vos = la dama] podéis llevarme al cielo”, ya que hay que deducir tan sólo que la mujer es Dios. Por el contrario, hay que realizar dos saltos (la mujer es Dios + el enamorado es un mártir) en “Que pues excedo en amor / todo humano sentimiento, / es fuerza que mi tormento [del poeta] / de todos sea el mayor”.

Por fin, el grado mayor de *hipérbole sacroprofana* —entendiendo como *mayor* aquél que permite la convivencia en el mismo nivel de lo humano y lo divino—, se da al llegar a lo que he denominado y seguiré denominando en este estudio como la *indefinición de planos*. Así, en ocasiones, los poetas son capaces de fusionar de tal modo las dos esferas del cuerpo y del alma que puede no estar claro de qué se está tratando, si de una bella mujer o de un sentimiento espiritual (como ocurre, por ejemplo, en el soneto XLVI de las *Rimas Sacras* de Lope de Vega).

Evidentemente, estas divisiones que he trazado aquí respecto a la hipérbole sacroprofana para que queden claros los términos que utilizaré en la presente investigación, responden a necesidades prácticas y de clasificación, lo que supone que las fronteras entre unas y otras, en ocasiones, pueden ser variables. Por ejemplo, si bien es cierto que las hipérboles *conceptuales* rechazan el recurso de basar su sentido en un término fuera de contexto (como ocurría en las *léxicas*), también es cierto que pueden incluir algunos de esos vocablos en sus nuevas formulaciones. Igualmente, es posible interpretar ciertas hipérboles *sentenciosas* como *de unidades de sentido*, y viceversa. Lo importante es dejar claro que el recurso no es siempre el mismo, y que merece la pena profundizar en estas clasificaciones que hasta el momento han sido pasadas por alto por los numerosos críticos que sin embargo sí identifican estas hipérboles y su importancia artística e intelectual. Y es que bajo el nombre de *hipérbole sacrílega* parecen incluirse los más dispares mecanismos: desde la amada convertida en Virgen al poeta trasmutado en profeta o a la profesión de fe carnal, pasando por la vuelta a lo profano de letanías religiosas. Creo sinceramente, y así espero demostrarlo en mi estudio en el que analizo unas 5000 hipérboles, que este fenómeno es más complejo de lo que comúnmente se cree, y que posee diversas expresiones que hay que distinguir, matizar y explicar. No de otra forma puede entenderse que mientras que en el siglo XV los poetas de cancionero prefirieron para estos fines la inserción de términos “ajenos”, en el barroco se optase

sobre todo por la creación de imágenes conceptuales complejas e incluso por la indefinición última del referente. Como señala el profesor Alexander A. Parker (1986: 25):

Las pruebas que puede ofrecer la literatura española en el comentario sobre similitudes y paralelismos en la expresión literaria de los amores sacro y profano no han sido realmente estudiadas en profundidad y por consiguiente no se les ha dado demasiada importancia. Me atrevo a sugerir que de ello no resulta más que un empobrecimiento de la historia de la literatura.

Además de esta falta de rigor a la hora de clasificar una expresión poética como *hiperbólica*, tampoco he hallado por ninguna parte que el mecanismo contrario –esto es, presentar a Dios o a algún hecho religioso como humano- se considere *sacrílego*, cuando es evidente que lo es también. En efecto, endiosar a la dama o humanizar a Dios no son más que las dos caras del mismo fenómeno, y si –como ha hecho la crítica- el primero se considera hiperbólico, el segundo ha de serlo igualmente. Así, y como se verá en esta Tesis, los mecanismos que sirven en un sentido funcionan también en el otro; es más: cada uno de ellos adquiere realmente fuerza si se interpreta a la luz de su opuesto.

Por tanto, propongo, ante todo, denominar a este hecho global como *hipérbole sacroprofana*, y no *sacrílega* ni *sagrada*, puesto que da mejor idea de lo que es en realidad: la confusión –y confluencia- de los lenguajes sacro y profano aplicados a referentes cruzados. Así, mi estudio se articulará en dos mitades: la primera, dedicada al amor humano vuelto a lo divino (Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera), y la segunda, con poesía religiosa que presenta tintes profanos (Sebastián de Córdoba, Lope de Vega).

Además de todo lo señalado, dicha *hipérbole*, como se mostrará, se articula en base a tres niveles ascendentes, concéntricamente dependientes y lógicamente implicados. Así, de la exégesis literal, relacionada con la forma misma de la expresión y por tanto bien definible y que nos muestra la "hipérbole" como un tema o motivo literario, nos elevamos al nivel hermenéutico de figura de pensamiento, que nos ofrece un trasunto de la realidad, quizás el mejor modo para comprender la época y el hombre del momento. En última instancia, la "hipérbole" es también una finalidad en sí misma, y no sólo un instrumento literario o descriptivo-conceptual. En efecto, el tercer nivel de significación relaciona la "hipérbole" con la metadiscursividad en sus varias facetas:

artísticamente es la consecución de un estilo sublime, divino a la par que mundano; lingüísticamente, la afirmación definitiva del vulgar, con innumerables implicaciones de diferente orden y, desde el punto de vista antropológico, la superación del sistema antiguo y la afirmación de la gran conquista renacentista: el antropocentrismo. El ascenso por los diferentes planos es parejo a la denominada tendencia "humanista" de nuestra sociedad occidental, y es precisamente en este momento cuando comienza el análisis propuesto, con la selección de textos que muestran el paulatino interés que este proceso posee. Esta tendencia, reconocible en todas y cada una de las lenguas creadoras de literatura en la época, se encuentra también en cualquier otra expresión artística (iconográfica) y de pensamiento (religioso y/o profano), por lo que adquiere un relieve fundamental para la historia del hombre en todos sus ámbitos, tal y como indica Lida de Malkiel (1977:305): "La hipérbole sacroprofana no es un azar literario presente sólo en la lengua y en la literatura, sino un rasgo de todas las formas artísticas de la vida".

Así pues, la hipérbole sacroprofana, es mucho más compleja de lo que se ha considerado habitualmente, y sus razones de ser no se pueden limitar a, como sugieren Lida de Malkiel (1977: 296-306) y Roger Boase (1977), ideales conversos o de diversas herejías centroeuropeas, sino que tienen una base mucho más rica de motivos artísticos, intelectuales y metaliterarios, que habría que analizar.

La tradición crítica ha puesto el acento en los orígenes del fenómeno, hipotizando sobre su ascendencia provenzal, religiosa, herética o proveniente de culturas orientales. Se han hecho correr ríos de tinta a propósito de las implicaciones socioculturales que estos planteamientos ofrecían, y es rara la ocasión en la que los estudiosos se han puesto de acuerdo sobre algún asunto. Sin embargo, algo es indudable: el hecho de la hipérbole sacroprofana existió, es más, pervivió en nuestras artes durante siglos, ya fuera como principio imitativo o como su evolución y degradación sucesiva. Por todo esto, aún aceptando la importancia que los estudios propuestos pueden ofrecer, creo que es de rigor, más bien, analizar el fenómeno que efectivamente tenemos, aunque para ello, inevitablemente, tenga que rehacerme en ocasiones al asunto histórico.

En general, puedo adelantar, la hipérbole sacroprofana, si bien es posible que naciera conscientemente como planteamiento religioso —y posiblemente herético—, más pronto que tarde se convirtió en lugar común literario, despojándose de su ¿inicial? carga mística y filosófica. En efecto, salvo para quizás las primeras generaciones de trovadores que cultivaron estas flores hiperbólicas, en la inmensa mayoría de los poetas

posteriores estos momentos sacroprofanos carecían completamente de todo trasfondo filosófico y religioso. Así, en cuanto el hecho se normalizó como literario, los autores que lo siguieron lo hacían más bien (y sobre todo) por el peso imitativo y por otras cuestiones que, como mostraré, ya poco tenían que ver con los originales planteamientos doctrinales.

La pregunta inevitable: ¿cómo es posible que unos poetas que desplazaron tan explícitamente al Dios cristiano salvador como objeto de deseo y de redención en beneficio de su amada lo hicieron sin demostrar desgarramiento interior alguno en sus versos (Jeanroy 1969: 306)? ¿Cómo pudieron crear textos cuyos lugares comunes eran teorías en las antípodas del cristianismo (Jeanroy 1969: 306) sin sentir la desazón por estar fallando a sus credos religiosos? La respuesta es igualmente fascinante: porque la base espiritual de dichas composiciones no era cristiana, sino cátara, y los trovadores no sentían estar fallando a su religión, ya que la doctrina maniquea en la que se basaba permitía, efectivamente, declaraciones de este tipo. La cuestión, por tanto, se desplaza: no se trata ya de qué herejías mostraban sus líricas, sino de qué herejía sustentaba dichas obras. En todo caso, el cambio no afecta el núcleo de mi estudio: que los trovadores fueran o no cristianos y que, por tanto, blasfemaran más o menos colocando a la Dama como salvadora de sus almas no niega el hecho de que la divinidad —la que sea— había sido desplazada por un —en principio— ser humano.

En todo caso, antes o después, la conexión trovadoresca-cátara se diluyó, dejando como remanente un léxico y una sensibilidad de fondo. Eliminado el catarismo de Europa y tras la cristiana irrupción de Dante y Petrarca, puede decirse que los poetas siguieron cultivando una poesía cuyo planteamiento o bien desconocían o bien les era ajeno. Es evidente que en la España pre y renacentista los poetas hiperbólicos no tenían una relación directa y consciente de la base gnóstica que inundaba las composiciones a las que, eso sí, se mantuvieron fieles en sus formas. Así, es innegable que, dejando a un lado el posible origen herético del hecho y por encima incluso de que durante algún tiempo esta poesía fue la trasposición lírica y salmódica del dogma maniqueo (de Rougemont: 1978, p.96), hubo un momento en nuestra historia en que fue el imaginario cristiano ortodoxo el que entró en juego como sustento religioso del hecho, desplazando a la aniquilada filosofía cátara. De esta forma, cuando los autores post dantianos siguieron cultivando actitudes espirituales para con la dama no estaban en realidad inventando un nuevo sistema, sino —seguramente sin saberlo— sustituyendo los dogmas cátaros por los ortodoxos, de modo que sus *donne angelicate* y todas las futuras Lauras

de la literatura occidental poseían en realidad un remanente herético de ascendencia cántara. Llegados a este punto podría repetirse la pregunta que formulé más arriba, tras una breve recapitulación: bien, aceptando que en sus orígenes esta poesía no presentaba disonancias interiores, ya que sus poetas no eran cristianos sino herejes, ¿hubo desasosiego en sus almas después, cuando, tras la eliminación del catarismo, los autores que siguieron por estos senderos ya sin dudas pueden considerarse ortodoxos? La respuesta, aquí, es más compleja, debido sobre todo al mayor número de autores de esta corriente que en el caso de los trovadores y, sobre todo, a la mayor amplitud temporal en la que escribieron (el apogeo cántaro, en definitiva, fue bastante breve comparado con la supremacía ortodoxa en Europa). En efecto, la razón es clara en este sentido: cuanto más tiempo pasó entre la invención del hecho y los poetas que escribieron según sus normas, más debió sistematizarse esta poesía como convención, vaciándola de su razón primera, y más aún habiendo desaparecido el sustento real de dicha poesía. Los desasosiegos más notables son ahora ligeramente diferentes: no por estar fallando a un sistema, sino por el problema efectivo que en la vida real podía acarrearle al poeta y, sobre todo, en los autores que alternaban amor religioso y amor humano.

Esto lleva a otra cuestión interesante que está a la base del fenómeno y que hay que mencionar brevemente aquí: personalmente estoy en contra de lo que piensa gran parte de la crítica acerca de los poetas españoles, y que les lleva a suponer que en sus versos, tras lo que ellos cantaron, hay que buscar una correspondencia con las teorías filosóficas del momento, como si de tratados se tratara. Ante todo habría que decir que no está del todo claro que los poetas españoles tuvieran esa condición humanista que sí tenían los pensadores italianos, que trabajaban casi codo con codo –cuando no ellos mismos se ocupaban de ambas vertientes- con los filósofos, de suerte que producían una serie de composiciones poéticas y tratados de pensamiento íntimamente ligados. En España no ocurre exactamente lo mismo. El segundo punto que hay que resaltar es que tampoco tenemos constancia directa de que los poetas españoles quisieran efectivamente ser poetas filósofos: no nos dejaron, en paralelo a sus versos, escritos intelectuales en los que se preocupasen de estos temas. En cierta forma esto se puede relacionar también con la poesía religiosa, de la que hablaré en su momento. Es decir, hasta qué punto, si un autor es religioso, debemos entender sólo y exclusivamente sus textos como textos místicos. Igual que Garcilaso, y como él todos los demás poetas del amor, tuvieron a su disposición la posibilidad de escribir tratados en prosa, en los que directamente expusieran sus ideas sobre el amor, y no lo hicieron, también es

significativo que Fray Luis, San Juan y los demás poetas religiosos podían haber transmitido su mensaje (cristiano) a través de textos doctrinales, pero optaron por la poesía. Y no había razón alguna por la que Garcilaso o San Juan optasen por la poesía para transmitir una idea filosófica o doctrinal, puesto que tenían el cauce adecuado para ambas cosas en la prosa de ideas. Por tanto aquí entra en conflicto cuando un autor compone poesía qué prima en él, qué debería primar en su análisis: el literario, en cuanto poeticidad o el análisis de lo que entendemos que quiso decir –o queremos que dijera- en un sentido filosófico o religioso. Estamos de nuevo ante la imposibilidad de saber con certeza qué pretendían; lo que sabemos seguro es que los poetas españoles – fueran de una vertiente o de otra-, en su inmensa mayoría, se dedicaron a escribir poesía y no escribieron tratados de ideas o de doctrina cristiana. Ésta es, honestamente, la única certeza que tenemos, de la que yo deduzco –quizás equivocadamente- que la única conclusión sustentada es que si hubieran querido que inequívocamente interpretáramos su comprensión del mundo o de sus versos en términos religiosos, no hubieran optado por este modo de escribir poesía. El caso de San Juan es el más claro de los que aquí estudio: si el carmelita hubiera querido componer textos sagrados que desde luego y sin atisbo de duda así fueran entendidos, a más gloria de Dios y en los que cantara las bondades de la Fe, desde luego no hubiera elegido hacer lo que hizo y mucho menos decirlo como lo dijo. Tomó exactamente el camino que más podía alejarle de su propósito –el de la poesía erótica-. Y además lo hizo en total libertad, sin otra obra paralela de prosa doctrinal más allá de los comentarios que esclarecían sus versos, y que además añadió tiempo después. No estoy diciendo por tanto que ni los textos amorosos ni los religiosos haya que entenderlos como sólo poéticos: es evidente que los textos profanos pueden tener una cosmovisión detrás y adscribirse a las teorías amorosas en boga, igual que está claro que las poesías religiosas transmiten un mensaje y poseen una intención: lo que digo es que no creo que sea correcto aplicar categorías tan cerradas como las de “filosofía” o “doctrina” a géneros literarios que por definición no son el cauce lógico ni primero para transmitir dichas ideas.

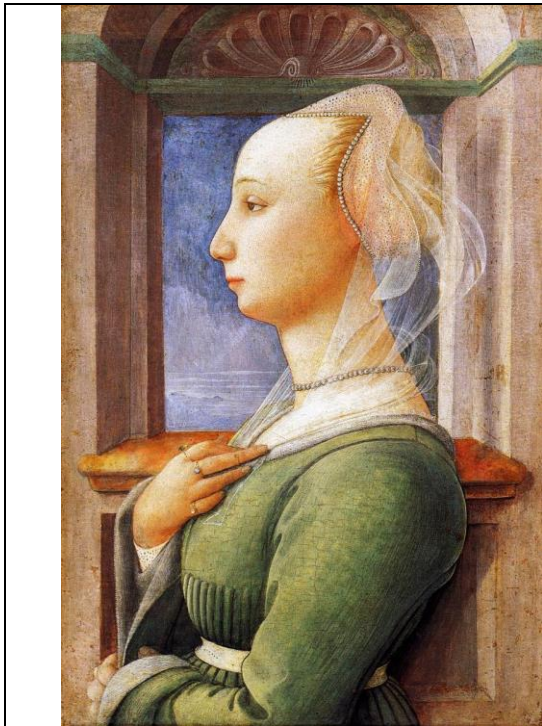
San Juan de la Cruz compuso su *Cántico Espiritual* y su *Noche oscura* como poeta. Al enfrentarse a la página en blanco lo hizo como poeta. No niego que desde luego pudiera tener –y sin duda tuvo- una intención didáctica y religiosa, y no pongo en duda su misticismo y su fervor y su fe. Lo que digo es que enfrentándose a unas normas literarias, a una tradición, a una métrica y a un género literario como la lírica se colocó – consciente o inconscientemente- del lado de la poesía y no de la doctrina. Porque no

vamos a ser tan ingenuos de pensar, como algún crítico hace al suponer que por esos textos “ha pasado el espíritu de Dios”, que el autor del *Cántico Espiritual* es Dios y que San Juan se convierte en una suerte de intermediario transcriptor que recibe el don divino por ciencia infusa.

Por tanto, no estoy negando la filosofía y la religión de estos poemas: estoy poniendo en cuarentena que ésta sea la única interpretación posible para ellos. Jorge Manrique no dudo que estuviera apenado por la muerte de su padre, pero al componer las Coplas lo que oímos es la voz del Manrique literato mucho más que la del Manrique hijo huérfano. Lo mismo habría que decir de Garcilaso o San Juan: en sus versos, por encima de la voz del caballero enamorado o del místico yo escucho el canto de dos poetas.

Por tanto, y para concluir, la hipérbole sacroprofana, tal y como pretendo demostrar en mi Tesis, es un hecho literario de primer orden, que anuda en las poesías las dos grandes corrientes de la cultura occidental –y del ser humano–: la espiritual y la profana. Se trata de un artificio literario de gran aceptación en nuestras letras y en las de las demás lenguas europeas, y muestra una clara evolución desde formas más simples a creaciones enrevesadas y de pensamiento. A su vez, esta hipérbole ha de ser clasificada según las posibilidades expresivas que posee, desde la inserción de términos a la indefinición de referentes, pasando por numerosos pasos intermedios léxicos y conceptuales, tal y como mostraré en las siguientes páginas.

PRIMERA PARTE:
LO HUMANO A LO DIVINO



1.- Filippo Lippi (1406-1469), Dama



2.- Fra Angelico (1390-1455) Anunciación

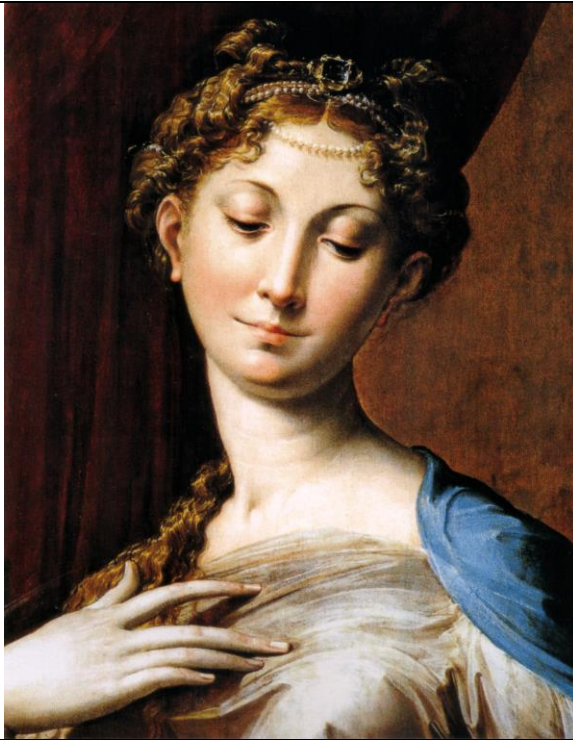


3.- Antonello da Messina (1430-1479), Anunciación



4.- Sandro Botticelli (1445-1510), Dama

	
<p>5.- Benozzo Gozzoli (1420-1497), Ángeles</p>	<p>6.- Luca Signorelli (1445?-1523), Ángel</p>
	
<p>7.- Rafael (1483-1520), Ángel</p>	<p>8.- Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Dama</p>



9.- Parmigianino (1503-1540),
Madonna



10.- Giorgione (1477-
1510), La Tormenta



11.- Sandro Botticelli (1445-
1510), Nacimiento de Venus



12.- Giovanni Bellini
(ca. 1433-1516),
Retrato de mujer



13.- Filippo Lippi (1406-1469), Virgen con Niño

Estas imágenes muestran que también en las artes visuales se da el fenómeno de la hipérbole sacroprofana. Los mismos planteamientos intelectuales y filosóficos que subyacen tras las obras arriba mostradas son los que encontramos también en los versos de los poetas profanos de esta Tesis.

La hipérbole, como he adelantado, es en esta parte *humana a lo divino* un recurso según el cual la bella enamorada del poeta se describe y presenta con características propias de la divinidad, y no de un ser terrenal. Si nos fijamos en los cuadros de Filippo Lippi y de Fra Angelico (imágenes 1 y 2) podemos comprobar que aunque el primer autor haya representado a una *Dama* y el segundo una *Anunciación*, el modo de pintar a ambas es idéntico, lo que lleva inevitablemente a pensar que la *Dama* de Lippi es hiperbólica ya que se nos figura con los mismos atributos que la Virgen.

Lo mismo ocurre en la pareja de imágenes 3 y 4: Antonello da Messina pinta otra María, mientras que Botticelli nos ofrece una *Dama*: sin embargo, es imposible por

la sólo representación de ambas figuras adivinar cuál de ellas reconduce a un personaje sacro y cuál a uno profano: el rostro, la ambientación interior noble, los detalles fisionómicos, el encuadre, el trazo, todo, absolutamente, es común en ambas obras: de nuevo una mujer es pintada como un ser celestial.

Las figuras 7 y 8 ahondan en esta hipérbole: la bellísima *Dama* que crea Ghirlandaio es idéntica, ahora, al *Ángel* de Rafael: igual que en poesía, tal y como mostraré, el encarecimiento de la hermosa mujer la lleva hasta los niveles de lo celeste, ya que no tiene competidora ni comparación posible en este mundo.

La *Madonna* de Parmigianino (figura 9) es a su vez idéntica a la misteriosa figura profana de Giorgione (figura 10) en cuanto a tonos, ademanes, rasgos y enfoque. Nada hay, de nuevo, que nos ayude a entender *per sé*, por qué una figura es sacra y la otra no porque, en el fondo, las dos lo son: una por esencia ontológica, la otra por elevación hiperbólica del poeta.

En el capítulo dedicado a de la Torre,³ al analizar el uso del recurso que hace, mostraré que en él lo habitual es una hipérbole elegante, renacentistamente medida y suave, mediada por el mundo clásico aunque con intención cristiana. Es exactamente lo que se desprende de la comparación de las imágenes 11, 12 y 13: las tres representan *físicamente* a la misma mujer. De nuevo los autores han plasmado visualmente el mismo idéntico canon de belleza. Lo interesante del asunto es que sólo Bellini (figura 12) quiso pintar a una dama, ya que Botticelli (figura 11) representa a Venus y Lippi (figura 13) a la Virgen, de lo que se deduce que el mismo motivo, que la misma figuración artística se amoldaba sin estridencias tanto a un ser humano, como una divinidad pagana como a la madre de Dios. Igual que de la Torre, se mezclan exactamente en el mismo plano las cuestiones profanas (la dama), las clásicas (Venus) y las cristianas (María).

Sirviendo de ejemplo estos cuadros (de entre cientos que podrían demostrar la misma hipótesis), paso a continuación al análisis literario de la hipérbole sacroprofana en Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera: todos llevan a cabo la misma fusión de planos que los pintores de los siglos XV-XVII realizaron en sus obras y que responde en cualquier caso un idéntico planteamiento de base: la elevación de la hermosa dama hasta convertirla en una divinidad.

³ Pp. 52-76.

1: GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ: LA HIPÉRBOLE COMO INSERCIÓN

La obra poética de Garci Sánchez de Badajoz, como indica Patrik Gallagher (1968), se inscribe en la línea de la poesía cortés en la que todavía es más fuerte, en mi opinión, el componente cancioneril al modo del siglo XV que las nuevas brisas italianistas que sólo arraigarán a partir de los revolucionarios versos de Garcilaso de la Vega, sin duda el mejor poeta hispano de toda la centuria renacentista. Esta primera parte del trabajo, por tanto, se centrará en el análisis de las composiciones de Garci Sánchez por lo que a tendencia *sacroprofana* se refiere. Demostraré que, todavía lejos de lo que habrá de hacer Lope de Vega y entrando tan sólo en las antecámaras de la *hipérbole sacroprofana* propiamente dicha, el autor que me ocupa se inscribe dentro de la tendencia que he denominado de *inversión sacra* o *transvase terminológico*. Esta parte de la Tesis, por tanto, ha de ser tenida en cuenta autónomamente como análisis de un modo de expresión diferente a lo que habrá de venir en la historia de la literatura pero también –y sobre todo– como escalón artístico e ideológico de una tendencia viva que evoluciona durante más de dos siglos. De este modo, sólo podrá entenderse con lógica intelectual el Cancionero Sacroprofano de Lope de Vega si se rastrean los orígenes de su poética en los autores previos. Del mismo modo, está claro que las composiciones de Garci Sánchez (y de la inmensa mayoría de poetas cancioneriles) no resisten una comparación estética con los versos de autores posteriores, pero sería un error considerar las épocas culturales como una competición entre sí, y hay que atribuir el mérito que poseen estos versos (arrastrados, la mar de veces) por lo que se refiere a balbucear un sendero aún desconocido por el que otros, en el futuro, habrán de adentrarse cada vez más, siempre siguiendo los pasos ya dados y nunca perdidos (Cotarelo 1901: 33-52).

Claro está que por todo lo dicho, y teniendo en cuenta mis ideas sobre la *inversión sacra*, que esta primera parte del trabajo se ha de centrar en las palabras como cimientos del universo poético. Así pues, mi primera labor ha sido la de seleccionar términos que fueran susceptibles de análisis, esto es, rastrear la palabras clave, cargadas de significado e intención. A continuación, y para señalar que desfase terminológico sí que hay, había que demostrar que algunos de estos vocablos se referían, sin atisbo de duda, a un universo místico mientras que otros hacían referencia a lo muy humano. Para

ello, me serví del *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias y realicé la siguiente clasificación.⁴

1) Estas palabras, como aquí queda demostrado, se consideraban en la época como pertenecientes al ámbito religioso:

- FE: “Tiene diversas acepciones. Algunas vezes vale por promesa [...] otras fidelidad [...] otras credulidad [...] otras conciencia [...] otras testimonio auténtico [...] otras vale como esperanza o credencia [...] Finalmente fe, es una de las tres virtudes teologales, sine qua impossibile est placere Deo, y defínela San Pablo (Epístola a los Hebreos, cap. II): Fides est substantia rerum sperandarum, argumentum non apprentium.”
- GLORIA: “Una forma y una voz común que hay de algunos, a quien loamos y engrandecemos, por sus hechos y su virtud; y porque en razón de méritos y bondad, nadie como Dios [...] Primeramente, llamamos gloria a la bienaventurança, y dezimos del defunto Téngale Dios en su gloria. Por descanso y gozo, como es gloria estar en la soledad y quietud con los religiosos, o es gloria oyr los divinos oficios con tanta música y solemnidad. Darle a uno gloria, darle lor.”
- GRACIA: Proprie est donum Dei excedens ordinem naturae et sine meritis (Sto. Tomás I, 2, q. 112, art. I).
- LLAGA: “Lo mesmo que herida [...] Por antonomasia llamamos llagas las de Christo Nuestro Redentor, de manos, pies y costadp; y a devoción dellas ay algunos santuarios y cofradías que llaman de las plagas. De aquí se dixo llagar y llagado.”
- PASSIÓN: “Por antonomasia, la Pasión significa la muerte que el hijo de Dios Jesu Christo, Dios y hombre, padeció por pagar nuestros pecados [...] tomar pasión de alguna cosa, tener pesadumbre.”

⁴ Todo lo dicho aquí seguirá vigente durante toda la Tesis cada vez que mencione estos vocablos.

- PERDICIÓN: “Ir perdido es ir fuera de camino. Pérdida, el daño que se recibe.”
- REDIMIR: “Redención, rescate; redimido el rescatado; redentor el que rescata. Per antonomasiam, Christo Señor Nuestro es verdadero y solo Redentor, que nos redimió y compró con su preciosísima sangre.”
- SALVAR: “El que saca a otro de algún peligro [...] Salvador, este título se deve a sólo el Hijo de Dios Jesu Christo, Señor nuestro, que nos salvó por su encarnación, por Pasión y muerte; y en Él sólo consiste nuestra salvación: in quo est salus, vita et resurectio nostra.”
- TORMENTO: “La aflicción que judicialmente se da a alguno contra el qual aya semiplena provocación e indicios bastantes para condenarle a quistión de tormento [...] Isidoro, lib. 5, cap. 27. Tormento, qualquiera pasión o dolor que nos aflija.”
- VENTURA: “La buena suerte de cada uno.”

2) Los siguientes vocablos, por el contrario, son indudablemente términos profanos:

- CONDENAR: “Condena el juez al reo, condenamos extrajudicialmente todo lo que no aprovamos. Condenado, condenación, condenable”.
- DICHA: “La buena ventura, por quien estar ya decretada por quien nos hace dichosos y bienaventurados, dándonos su gracia y sus dones, que todo lo demás es desdicha.”
- DOLOR: “El sentimiento que se haze de todo lo que nos da displacer y disgusto.”
- GALARDÓN: “El premio que se da por alguna cosa bien hecha. Con franqueza e hidalguía.”

- GOZO, GOZAR: “Contento y alegría de alguna cosa [...] gozarse, lograrse, gozoso, contento, alegre.”
- PENA: “El castigo que se da en razón de culpa [...] Pena vale algunas veces cuydado y congoxa. Penar, ordinariamente se toma por agonizar; penado, el que está con pena.”
- PLAZER: “El contento o passatiempo [...] También puede ser verbo que significa contentarse.”

Ahora bien, hay que ver cuándo y cómo utiliza Garci Sánchez estos términos. Para ello, he realizado la siguiente TABLA 1, esquema de frecuencia de uso de esta lista de vocablos en las 69 composiciones que conforman su Cancionero:

TABLA 1

1	3	4	5	8	9	10	11	12	13	14	15	16	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	35	36	39	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	58	73	74	76	77	78	79	80	81	82	83	89	90	92	93	95	97	99	101	102	104	107	112	114	133	140	141
Condención 2																																																																			
Fe 11																																																																			
Gloria 11																																																																			
Gracia 3																																																																			
Infierno 4																																																																			
Llagas 1																																																																			
Morificación 3																																																																			
Pasión 11																																																																			
Perdición 13																																																																			
Redención 1																																																																			
Salvación 1																																																																			
Tormento 13																																																																			
Ventura 6																																																																			
Compasión 1																																																																			
Dicha 2																																																																			
Esperanza 8																																																																			
Fuego 1																																																																			
Galarlón 7																																																																			
Luz 4																																																																			
Mano 9																																																																			
Pena / Dolor 18																																																																			
Placer / Gozar 6																																																																			

1.1.: HIPÉRBOLES

Analicemos los datos propuestos. Puede observarse que en los dos primeros tercios del Cancionero (composiciones 1- 43, esto es, en 42 líricas), los vocablos que interesan aparecen sólo 34 veces, mientras que en las 27 poesías finales lo hacen hasta en 102 ocasiones, lo que supone que en el primer bloque su frecuencia de aparición es del 25%, mientras que el 75% de ellas están localizadas en la parte final del Cancionero. Que esto sirva o no para establecer que los textos finales fueran compuestos en una temporaneidad cercana, mientras que los primeros respondan a otro momento vital del escritor, no puede asegurarse. Lo que es indiscutible es que el Cancionero, tal y como se nos presenta, posee dos bloques definidos: uno, el primero, más amplio y de composiciones más breves en las que los términos que interesan aparecen menos y otro, el final, en el que los textos son más extensos y los vocablos están prácticamente omnipresentes. Quizás esto sirva para demostrar que la colocación de las líricas responde también a su orden cronológico de composición o a la longitud del poema. En todo caso, es algo que no interesa para los fines que aquí me propongo estudiar.

Lo importante es que las palabras están, y que marcan claramente cuáles son los poemas más interesantes por lo que respecta su presencia (nótese que no contabilizo las veces que la misma palabra se repite, sino las palabras que aparecen, ya que es más importante un texto en el que encuentro 10 vocablos diferentes que otro en el que sólo aparece uno repetido 10 veces), y así, las líricas con más frecuencia de uso de los términos son: la 114 (con 16 términos), la 141 (con 13), la 112 (con 11), la 107 (10), la 29 (con 8 vocablos), la 104 (con 7). Dicho sea de paso, 5 de los 6 poemas más interesantes están en la “segunda parte del Cancionero”; es más: son precisamente los últimos de toda la obra. Pero he dicho que no seguiría por aquí.

Porque lo importante es que las palabras están, y términos “sacros” encontramos en 30 de las 69 composiciones de que consta su Cancionero, lo que supone que en un 43,5% de las líricas de Garci Sánchez hay algún término “sacado de contexto”. No presento estos datos para ser esclavo del número, sino tan sólo para demostrar sin atisbo de duda que es cierto el fenómeno que voy a analizar, y sobre la certeza indiscutible de la matemática presentaré mi interpretación literaria.

Por su parte, he rastreado vocablos “profanos” en 26 textos (37,7%). Dos conclusiones son inequívocas a este punto: primera, que el autor de este Cancionero se sirvió voluntariamente y de modo abundante ya sea de términos prototípicamente

religiosos como de otros profanos para crear sus composiciones y, segundo, que de entre ambos tipos, prefiere los sacros a -como cabría esperar- los mundanos para cantar sus hechos amorosos. De este modo, ya de antemano y sin más estudio que el de la frecuencia de uso, se puede asegurar que son los vocablos cristianos sacados de contexto los más habituales en la obra de Garci Sánchez. Obra que (ahí reside el interés de lo *sacroprofano*) no es mística sino que celebra la pasión humana. Es un cancionero amoroso, en la línea de los poetas de cancionero, con una dama a la que amar y frente a la cual el poeta muestra toda su devoción, perfectamente inscrito todo en los códigos de la época (Gallagher: 1968).

Una tercera estadística, quizás más esclarecedora aún de todo esto, es que en 17 poesías (24,6%), aparecen juntos términos sacros y vocablos profanos, lo que demuestra de un modo cristalino que en la mente del autor esta distinción podía ser abolida en virtud de la finalidad comunicativa o de la convención poética. Como se mostraba más arriba, es innegable que algunas palabras estuvieran cargadas de sentido religioso, mientras que otras se referían a la esfera de lo humano. Claro está que Garci Sánchez no era ajeno a esta cuestión semántica, y es evidente que se tuvo que dar cuenta de lo que hacía, pero el hecho es que *mezcla y confunde* lo que a priori parecían ser dos realidades irreconciliables, y no sólo incorpora vocablos sacros a poesías amorosas, sino que además y en 17 ocasiones combina términos de las dos esferas.

¿Por qué? ¿Por qué este transvase y -más grave- esta mescolanza que disuelve los límites entre lo religioso y lo mundano? La respuesta es simplicísima en su enorme complejidad: porque estamos en el nivel de los *sacroprofano*, adentrándonos por su sendero.

Y ahora sí, tras el respaldo objetivo y numérico, puedo aventurar alguna explicación y describir el hecho. Primero, hay que establecer los diferentes tipos de uso *sacroprofano* que Garci Sánchez adopta en su Cancionero. Un primer tipo es el presentado en la TABLA 1, esto es, el de los simples vocablos. Es lo que he denominado como *transvase terminológico* (o *inversión*), es decir, emplear términos marcadamente religiosos referidos ahora a un contexto profano de amor cortés. Por otra parte, es lo que la poesía de Cancionero del siglo XV había hecho, tal y como señala Gómez Moreno (2002: 22):

La utilización del lenguaje religioso para expresar el amor profano no es nueva en la lírica de los cancioneros, pero adquiere en ella un mayor atrevimiento y una mayor novedad.

Es algo que, como ya he indicado, representa el modo más simple de la hipérbole sacroprofana. No conlleva juego poético ni intelectual especialmente profundo, sino que basta con desadecuar el tema del texto de su forma, pero no de modo constante, sino presentando sólo algunas estridencias por medio de términos especializados en asuntos religiosos (*Fe, gloria, pasión...*). El hecho de que sólo se trate de algunas palabras “mal puestas” no ha de considerarse demérito, sino norma y buen uso de este recurso. En efecto, si al poeta se le fuera la mano e inundara toda la composición de vocablos “inadecuados” estaría entrando en unos jardines que sólo podrían llevarle a tres salidas posibles, cada una de ellas contraproducente y contraria a su intención: primera, que la lírica se volviera incomprensible; segunda, que el tema y el referente se desviaran inevitablemente hacia lo divino –algo que desde luego no se pretendía-, y, por fin, que el texto no poseyera ningún relieve especial. En efecto, el usar pocos términos por poesía (o usar los mismos siempre) asegura que cada uno de ellos funcione como catalizador de fuerzas, y al estar aislados entre otros pertenecientes a la esfera de lo humano, puedan brillar con más intensidad. No se causa sorpresa con lo habitual, sino con lo diferente, y por eso los vocablos tenían que ser escasos, para estallar entre los versos y sacudir al lector. Como explicaré más adelante, hay una coartada para el *transvase* inmisericorde, y es precisamente lo que Lope habrá de hacer en sus *Rimas Sacras*,⁵ pero en ese caso no le basta con construir un cancionero de amor religioso con palabras del amor humano, sino que tiene que dar una vuelta de tuerca más y cambiar el tono de base del texto para que el conjunto se mantenga.

Pero todo a su tiempo. Vuelvo ahora a Garci Sánchez. He dicho que era primordial que las palabras sacras aplicadas a lo mundano fuesen pocas por poema, para resaltar con fuerza, y digo ahora que, además, debían estar bien seleccionadas. De este modo, presentar un término “cargado” ahorra explicaciones ulteriores porque todos sabían a qué se refería, por lo que la fuerza de explosión a la que me referí más arriba es, evidentemente, mayor. Por eso, no tiene la misma potencia un texto con el término fluctuante entre lo humano y lo divino como *dicha* de otro con la connotadísima palabra *pasión*. Compárense el poema 53 (vv. 1-2):

⁵ Vd. el capítulo 4 de la Segunda Parte de esta Tesis.

De mi **dicha** no se espera
que alcance cosa que quiera

con el 141 (vv. 191-194):

Mas, ¿qué haré ati que eres
delos ombres perdición
pues causaste mi **passión**
si no querer lo que quieres?

El segundo, sin duda, posee una emotividad mayor, del mismo modo que el término *pasión* está religiosamente más connotado que el de *dicha*, aunque ambos lo sean. Por decirlo a las claras: a mayor grado de carga de la palabra sacada de contexto, mayor blasfemia y sorpresa y, por consiguiente, más conmoción en el poema y fines mejor conseguidos. En todo caso, estos términos sueltos, aún en su grado sumo de especialización sacra, habrían de causar en el receptor una sacudida no demasiado profunda, más aún teniendo en cuenta que terminaron por topicalizarse como formas de expresión. Está claro: si todo el artificio se basa en la repetición (escasa en número) de vocablos (escasos en variedad) desviados del contexto original, a los pocos –o a los muchos poemas, cada cual- habrían de perder eficacia. Por si fuera poca esta trampa en la que un autor poco cauto podía tropezar, estaba el problema añadido de la tradición literaria que ya había descubierto el mecanismo, y hasta lo imponía como norma por lo que tipificaba un lenguaje preciso. Había, por tanto y si se quería mantener el impacto pero sin alejarse del modelo -no era ésta una época en la que se premiase demasiado la innovación, como señala García Galiano (1992)-, que tomar una decisión: o bien recargar el texto de más y más vocablos no tipificados, o bien buscar otra vía. El primer sendero, como dije, habría de llevar a la ruina, así que la bifurcación se tuvo que resolver en un único modo. De esta forma, aún manteniendo las mismas palabras y el mismo tono se creó algo nuevo: lo que denomino *hipérbole sacrílega*.

Ya no se trata de vocablos fuera de contexto a los que se fía toda la fuerza del poema, porque el filo que poseían se había desgastado de tanto uso, sino a algo más sutil: el juego intelectual. De este modo, nace la posibilidad del giro de pensamiento a partir de los términos sacros. Presento algunos en la TABLA 2:

TABLA 2

[illegible]

Obsérvese que ya no se trata de palabras aisladas (*gloria, fe...*), sino de pequeños sintagmas o unidades de concepto que encierran un mensaje en sí: El amor como designio divino, la mujer como obra de Dios, la dama como ser sobrehumano, la cortedad de la expresión poética frente a la infinitud de la mujer-Dios... En mi opinión ahora y sólo ahora se puede hablar de *hipérbole sacroprofana*, expresión éstas, como antes el transvase de conceptos y como más adelante será la fusión de planos, del camino de lo *sacroprofano*.

En Garci Sánchez encontramos algunas hipérboles básicas, como las 9 (poemas 5, 22, 73, 76, 78, 79, 89, 92, 140) referentes a lo que he denominado “mujer creada por Dios” y en las que se incide en alguna particularidad que la distancia de las demás creaciones.⁶ Baste como ejemplo

Soys la más hermosa cosa
que el mundo hizo Dios
y lo menos que hay en vos
es ser hermosa. (poemas 5)

La dama no es sólo que se convierta en la criatura más perfecta de la Creación, sino que además se menciona que su belleza no es la más acabada de sus virtudes. Este “algo más” que la hermosa es, reconduce inevitablemente a un ámbito moral, y ya no sólo físico. Se engarza de esta forma el concepto de belleza con el de perfección espiritual: lo bonito es además lo bueno, y la dama, al exceder a cualquier otra criatura en lo primero (“la más hermosa cosa”), excede inevitablemente a todos en lo segundo también, de forma que la distancia de esta mujer respecto al resto de seres de la tierra es doblemente excelente y, por tanto, doblemente hiperbólica.

También hay 8 casos (22, 46, 49, 76, 78, 79, 107, 140), íntimamente ligados a lo que acabo de mencionar, que presentan la idea de que “la dama no es humana”. Evidentemente, dos conceptos tan cercanos hacen posible que aparezcan en los mismos textos al unísono (22, 76, 78, 79, 140).⁷ ¿Pero, qué hay de novedad en esto respecto a lo anterior? Veámoslo con el ejemplo del poema 79 que aúna las dos ideas:

⁶ Véase a este respecto: María Rosa Lida de Malkiel, *La dama como obra maestra de Dios*, en Estudios sobre literatura española del siglo XV, Madrid, Porrúa, 1977, pp.179-290.

⁷ Es clarísimo, por ejemplo, en el poema 22: “El bien que mi mal alcança / es que fue que lo causó / la cosa que Dios crió / más propia a su semejança. / E muestra la diferença / que hay entrella y los humanos / que más propia su excelencia / pues la hizo con sus manos / por do es bienaventurança / que alas manos muera yo / de aquella en que Dios mostro / más propia a su semejança.”

Dios de graçia la crió
por un modo angelical,
tal que quien la viere tal
podrá dubdar que naçió,
pero no que es ynmortal.
Parece que así se vino
para acá nunca aver fin
desde el cielo cristalino
con alas de serafín,
bolando por el camyno.

La extrañeza aquí, la fuerza del poema, el “estar fuera de contexto”, la blasfemia, en fin, ya no reside tanto (que también) en las palabras aisladas que remiten a lo divino en una poesía amorosa (“Dios”, “gracia”, “angelical”, “cielo”, “serafín”...), sino en la situación que describen, en la idea que subyace. Ahora, se nos está presentando a la mujer como ser divino, creado por Dios pero inmortal entre los hombres, que ha venido a la tierra desde el cielo y para asombro de los humanos. Ya lo había dicho Dante tres siglos antes (1979: 51):

e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Bueno, ya he señalado que no se esperan demasiadas novedades en la literatura de la época, y menos aún el desmarcarse de los maestros. Garci Sánchez es un autor en el que su constante poética se ve

acentuada con alegorías plenamente medievales e infiernos amorosos [...] Su cancionero es un total alejamiento de los tiempos renacentistas [...] Se trata de un poeta con unidad expresiva [...] pero cierre, pasado, de una poesía cancioneril amatoria que abrió el mítico Macías. (Prieto 1984-87:109)

La evolución hay que considerarla interiormente por lo que se refiere a nuestra lírica castellana, y al paso que se llevó a cabo entre el transvase de términos y la *hipérbole sacrílega*. Porque es esto precisamente lo que realiza Garci Sánchez en los versos presentados: una construcción intelectual –muy básica, eso sí- pero que sin embargo electriza más que el recurso previo de la palabra aislada.

Y es que este nuevo camino se muestra infinitamente más productivo, original, bello y con recursos, que el anterior. De hecho, junto con las hipérboles básicas se pueden realizar también *comparaciones sacrílegas*, que ya no sólo están circunscritas a

un poema, sino que poseen su fuerza porque reenvían de uno a otro o, mejor dicho, de los conceptos expresados en uno de forma recta a otro en el que encontramos la *fusión*. Veámoslo con un ejemplo. En el poema 80 Garcí Sánchez trata de la cortedad del decir frente a la majestad en todos los órdenes de la Virgen, en una *locus* poético que será repetido esta la extenuación por los poetas profanos a la hora de cantar las bellezas de sus damas, pero que aplicado a un contexto religioso funciona en sentido recto, ya que *realmente* los misterios de la divinidad son indecibles:

Quanto más razón tenemos,
Madre, de te alabar
tu grandeza singular
menos loarte podemos.
Quanto tu mereçimyento
es mayor, y tú más buena,
te hizo Dios más ajena
de nuestro conocimiento.

Queda claro que el poeta no se siente capacitado para tratar de Ella, tan superior es a los hombres y a nuestra inteligencia. Nada extraño: es el sentido recto de un principio religioso. Lo interesante es que a propósito de su amada Garcí Sánchez dice esto en su poema 73:

La hermosura acabada
que Dios os dio tan sin mengua
si pudiesse ser loada
avía de ser por lengua
para sólo esto criada.
Mas, quien sin aquesta está,
sin errar, ¿cómo dirá
quan hermosa os hizo Dios?
Pues si no se hablan en vos
muy mayor yerro será.

Vemos que la situación es idéntica: la cortedad del decir algo tan excelso. Pero ya no se trata de una figura sacra, sino de algo tan mundano como la belleza de la mujer, que es tanta que enmudece la lengua. Otra vez, recuérdese a Dante(1979: 51) :

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi non l'ardiscon di guardare.

El mismo Garci Sánchez vuelve a ello en el poema 29:

Fortunado pensamiento
quien alcanza tal, porque
a vuestro merezimiento
sólo allego con la fe;
porque es poco lo que siento
y siento lo que no sé.

Otra vez la cortedad del decir. Lo más interesante aquí es que este “llegar con la fe donde no se llega con la razón” es la base del soneto V de Garcilaso de la Vega (1982: 182:

En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Versos éstos, cómo no, vueltos a lo divino por Sebastián de Córdoba:

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que obrando vos [Cristo] en mí lo que no veo,
de tanto bien, lo que no entiendo creo,
llevando ya la fee por presupuesto.

Así pues, y volviendo a Garci Sánchez, el hecho sacrílego se da ahora por comparación intertextual, por utilización en un caso de la idea en sentido recto (poema 80) pero que, a continuación y en otro poema, se retoma literalmente con un sentido desviado hacia lo profano (29, 73). De nuevo, el recurso posee más mérito y mayor pragmatismo comunicativo que el caso primero de transvase terminológico.

Otro ejemplo de esta comparación sacrílega es el del poema 81 (interpretación recta) y las composiciones 92 y 107 (lecturas metafóricas). En este caso, el sintagma o predicación conceptual es que la contemplación de la divinidad proporciona gozo al creyente, lo cual es una de las bases de la doctrina cristiana:

O consistorio divino
de la santa trinidad
[...] pídotte por tu clemençia
que mis ojos puedan ver
tu visión ynmaginable.

Pero como no podía ser de otra forma, Garci Sánchez aprovecha la coyuntura para poetizar sobre el gozo de la contemplación no ya de Dios, sino de la amada, y lo hace en el poema 92: *no ay mayor bien que miraros*, y también en el 107:

Desque juzgó la potencia
començó de recrear;
recreava en contemplar
quánta era su excellencia.
Tenía enla fantasía
por más gloria,
desseando ser memoria
para llevar la mejoría.

De este modo, lo que había sido un planteamiento correcto desde el punto de vista teológico se convierte en una blasfemia, puesto que la mujer pasa a ocupar el lugar de Dios y el fin de la vida del poeta no es ya la contemplación divina, sino la de la dama. Evidentemente, cada una de estas comparaciones sacrílegas, así como todas las demás hipérboles sacrílegas, crea un meta-tejido que establece una serie de relaciones sacroprofanas, ya que cada elemento hiperbólico, aún en sus diferencias, apunta siempre en la misma dirección. Así, no importa qué fusión se presente, porque siempre la perspectiva indicará el mismo punto de fuga: la mujer pasa a ser Dios, y el poeta su fiel devoto en este nuevo credo. Desde aquí, y establecidas estas premisas, toda vuelta profana de lo sacro es posible: que la mujer no es decible como tampoco lo era la superioridad de Cristo, que la contemplación femenina es tan gozosa como la de Dios, que la dama no es de este mundo sino del otro, como del otro son los seres divinos...

Además de estos recursos sacroprofanos de la hipérbole y las comparaciones, hay otros momentos en los que Garci Sánchez vuelve al tema religioso aplicado al caso mundano concreto. Me refiero a comentarios a medio camino entre la palabra aislada y el concepto elaborado: se trata de frases sentenciosas, no demasiado extensas, pero de gran fuerza. Son, en definitiva, confesiones de fe. Como indica acertadamente Gallagher (1968: 175): “accomodation of sacred texts for profane purpose is a commonplace of

medieval an pre-Renaissance literature, and was presumably not considered absurd, at least by those who practised it.” Veamos algunos ejemplos.

Así, en el poema 112: “es morir sin confesión / quando [esto] apartado della.” Evidentemente se trata de una blasfemia, puesto que no sólo la mujer pasa a ocupar el puesto de Dios, el poeta el del creyente y el amor humano el de la Fe cristiana, sino que –además– se toma a broma el hecho de morir en pecado, algo que, en la época, no era para nada motivo de burla que mentar a la ligera.⁸

Del mismo modo, es habitual renegar de algún valor cristiano fundamental para preferir en su lugar algo relacionado con la dama:

Desta señora sabrás
que he sido y seré suyo;
quiero más la pena mía
que la gloria que me das,
y ser della que ser tuyo.

En este fragmento del poema 112, lo que se niega es la servidumbre a cualquiera que no sea la mujer amada y, sobre todo, la *gloria*, que queda relegada al sufrimiento amoroso. Sobre tomarse con poca seriedad este asunto de la *gloria* hay otro ejemplo en el mismo poema 112, cuando Garci Sánchez asegura que la flecha de Cupido es “gloria de la pasión”, de modo que además de presentar dos términos sacros en el mismo verso de una poesía amorosa, los reconduce no a su cauce natural –Dios–, sino a la figura doblemente pecaminosa de Cupido (en cuanto divinidad pagana y como exponente del amor erótico). Igualmente, otros dos vocablos religiosos se juntan en el verso 49 del poema 141 para adquirir la nueva interpretación blasfema y mundana: [voy] “con la cruz de mis tormentos” [amorosos].⁹

Cotarelo i Mori (1901: 42), a propósito de la plicación de asuntos religiosos “a los delirios eróticos” de los trovadores, dice que obedece al

Desarrollo lógico de la escuela poética cortesana: limitada a tratar del *amor* en abstracto como tema único, círculo en verdad reducido, pronto hubo de agotarse el vocabulario moral del mismo, y aun las comparaciones y

⁸ Respecto a la importancia de la “buena muerte”, en los cauces y las formas cristianas, véase, por ejemplo: Rebeca Sanmartín Bastida, *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid, Vervuert, 2006.

⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, en *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Victoriano Suárez, 1916, tomo III, p.145, considera este poema como “una parodia absurda”. No merece la pena siquiera entrar en esta discusión que carece de toda seriedad y rigor literario.

semejanzas con objetos tomados de la naturaleza. Y cuando ya no hubo ni pájaros, ni flores, ni ríos ni montes, ni sol ni estrellas, ni borrascas, ni noches serenas, los poetas alambicando y exagerando cada vez más con un sentimiento *que no sentían*, diéronse a imaginar símiles y metáforas extraños, apurando todo su intelecto para acomodarlos a tan estériles lucubraciones.

En verdad no parece muy serio ni juzgar como “delirio estéril” y “lucubración” a un hecho poético tan fecundo y serio como el del transvase terminológico de la hipérbole sacroprofana por inserción. Además, no creo en absoluto que sea cierto que los poetas hiperbólicos llegaron a este recurso ante el agotamiento de *otras formas de expresión*, puesto que el fenómeno se da prácticamente desde los orígenes de la poesía vernácula, lo que demuestra que desde el propio inicio de las líricas amorosas profanas se entendió que era útil el uso de terminología sacra para expresar los *delirios eróticos* de los enamorados poetas (Aparici Lanas 1986, Boase 1977, Dronke 1999, Lida de Malkiel 1946, Parker 1986, Rougemont 1978, Tillier 1985, Whinnom 1981).

Volviendo al asunto que me ocupa, encontramos más blasfemias *sacroprofanas* en esta línea en el poema 141 que, como se ve en la TABLA 1 de frecuencia, es en el que más términos “sacados de contexto” encontramos también. Ahora, aparece de nuevo este recurso de negar la realidad cristiana por la carnal (vv. 15-17),

No quiero otro parayso
si no mi alma dexar
en sus manos.

Que la dama sea Dios queda implícito en este momento como en todos los anteriores de comparación sacrílega, y está a la base del transvase terminológico. Pero, además de este paso silogístico (la dama ofrece un paraíso; Dios ofrece un Paraíso; la dama es Dios), hay otros momentos sacroprofanos más directos, como cuando (vv. 132 y 165) la mujer se coloca en el lugar del Creador para, como Él, dar vida: “siendo yo obra de tus manos” y “Las tus manos me hicieron”. Igualmente, ya no sólo es Dios quien posee la capacidad de resucitar a los muertos, porque la dama es como Él (319-320): “podrá bevir / el ombre después de muerto.” Y otra vez en 436-440:

Con una gloria no vana
me levantaré aquel día
viendo la señora mía

en mi misma carne humana
como viviendo la vía.

Y del mismo modo que la mujer-divinidad puede devolver el aliento a los fallecidos, también puede quitarlo a los que aún viven, como en los versos 183-184: “Que tu me hiziste ser, / yen polvo mas de tornar” o en 327-332:

Allí tu me llamarás,
yo no te responderé,
señora, que ya estaré
do nunca más me verás.
Obra de tus manos fue
do tu diestra estenderás.

Y es que esta dama sublimada, al igual que Dios, posee también un código de conducta para con ella o, mejor dicho, impone unas normas o mandamientos a sus fieles –léase, a su amante- (vv. 87- 90):

Yo conosco que pequé
segund tu ley y ordenança,
ques dar menos confiança
a quien tiene en ti más fe.

Así pues, la telaraña conceptual que subyace a la *hipérbole sacrílega* es muy clara, y se resume en glorificar a la mujer adorada. A partir de ahí, todos los momentos religiosos prototípicos pueden aparecer en el texto profano con la misma significación literal, pero desviados hacia el nuevo referente. Así, como he señalado sólo en estos ejemplos, la mujer no es humana, la mujer crea y da vida, la mujer mata, y resucita y ofrece nuevos paraísos; la dama tiene su ley y su contemplación es gozo, y esta mujer no es susceptible, en última instancia, de ser cantada y comprendida por una mente mortal...¹⁰

En conclusión, al igual que el delirante Calixto, ahora el poeta de lo *sacroprofano* eleva sus plegarias al nuevo cielo y puede exclamar (vv. 403-4), convencido de lo que dice y sin dudas de ningún tipo que

Vos la soys señora mía,
vos la soys sola señora.

¹⁰ Esto se dará, sistemáticamente, en los dos próximos poemas que analizaré: Francisco de la Torre y Fernando de Herrea, y también, vuelta del revés la hipérbole, en los poemas sacros de la segunda parte de esta Tesis.

y tal es su magnificencia que exhorta a cada hombre de la tierra como un sacerdote en el púlpito

veny todos y adoralda (79, v.5).

1.2.: CONCLUSIÓN

Queda patente, por tanto y ante todo, que el Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz se construye sobre la sutil frontera de un doble juego religioso-blasfemo. Esto significa que el sentimiento amoroso, que impregna la obra completa salvo en las contadísimas excepciones de las líricas devotas, se nos presenta, por voluntad absoluta de su creador, a través del rebuscado caminar en el filo de la cuchilla, que como un cortafuegos divide el universo místico del carnal. Garci Sánchez, al igual que los poetas cancioneriles y antes que ellos en Italia los autores toscanos y de Sicilia, no traza una línea recta e insalvable entre la esfera divina y la mundana, sino que avanza zigzagueando y pasa de una a otra, con los ojos firmes y siempre enfocados hacia la finalidad de los textos: exaltar el sentimiento amoroso del poeta por su dama. Así, no sólo hay ocasiones en las que los textos presentan términos inequívocamente *mal puestos* y sacados de un contexto que todo hablante de la lengua de la época reconocía como sacro, sino que, además, hay momentos en los que en la misma lírica y con toda la voluntaria intención ideológica y poética, el autor yuxtapone expresiones y conceptos religiosos junto con otros de gran carga carnal. Es lo que he denominado como *inversión sacra*, o *transvase terminológico*. Su finalidad es clara y doble: por una parte magnificar el sentimiento, a la par que se universaliza, ya que Garci Sánchez y los demás poetas de esta tendencia conocían a la perfección el peso del componente cristiano en la vida de la época. De este modo, el uso del recurso no sólo amplía la fuerza de lo dicho (el amor humano se compara al amor divino que, por definición, es el amor máximo), sino que se extiende a todo potencial lector, ya que todos, sin excepción, eran partícipes de la fuerza de la religión y estaban inmersos en un mundo de referencias cristianas. De este modo, el hablar del amor por una mujer en los términos del amor a Dios debía sublimar la fuerza del sentimiento a la vez que se hacía perfectamente comprensible a cualquier creyente, estuviera o no enamorado, sintiera o

no esa misma pasión, ya que sin duda sí que había de compartir con el autor la otra, la sacra.

Por otra parte, este sendero de lo sacroprofano poseía una segunda finalidad además de esta –doble– ya señalada, una finalidad inscribible más técnicamente en el plano de lo literario. Y así, cantar a la dama en estos términos equívocos y disonantes debía producir (sin duda producía) una cierta alarma en los lectores, que identificaban rápidamente palabras fuera de contexto que rompían con sus inamovibles divisiones del mundo, donde lo terrenal y lo divino ocupaban espacios separados que jamás entraban en contacto. La tendencia sacroprofana, de este modo, ponía en duda algunas convicciones básicas de la época y, por medio de la blasfemia consiguiente, sacudía el alma de los lectores, acostumbrados a una rígida visión de la realidad. Convertir a la dama en Dios con todas las implicaciones que esto posee colocaba al hombre en una nueva esfera, impropia de la pura ortodoxa doctrina cristiana. Las composiciones, de esta forma, debieron brillar con una fuerza inusitada y con una novedad de fuego, de modo que el impacto en los receptores se acrecentó. Igualmente, lo sacroprofano muestra también una paulatina nueva concepción de lo real, en la que los límites entre el mundo humano y el celestial comienzan a ser permeables. A lo menos esto conduce a una reivindicación en nombre de la poesía de todo lenguaje y todo sentimiento y, a lo más, esta actitud es una expresión artística (quizás inconsciente) del antropocentrismo renacentista que desplaza a Jesucristo del centro del universo en favor de un nuevo hombre-Dios.¹¹

Sin embargo, como he señalado, este recurso de llamar la atención colocando fuera de lugar ciertos términos muy connotados y potenciar de este modo el sentimiento cantado, tenía los versos contados porque en sí mismo escondía las causas de su agotamiento. Por eso, como dije, si el poeta caía demasiado en la vorágine de *descontextualizar* vocablos la poesía o bien perdería eficacia o bien habría de tender a lo divino. Pero ni siquiera la vía meditada conducía a ninguna parte, ya que, aunque fueran escasos y controlados los términos insertos en las líricas, la eficacia en el lector habría de disminuir paulatinamente ya que, cada vez más, tendía a sonar a lenguaje topicalizado en el que nada reseñable resaltaría por encima de lo demás. De esta forma, la tendencia *sacroprofana* de la *inversión* de vocablos evolucionó hacia un modo más

¹¹ Vd., por ejemplo: Pico della Mirandola, *De Hominis Dignitate*, ed. de Eugenio Garín, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985 y Marsilio Ficino, *De Amore*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989; *Della religione christiana*, Firenze, Giunti, 1568 y *Theologia Platonica de immortalitate animarum*, París, Aefidium Gorbinum, 1559.

sutil y seguro: la *hipérbole sacrílega*. Garcí Sánchez, pese a preferir sin duda el primer recurso (TABLA 1), muestra ya el paso hacia el segundo (TABLA 2), abandonando los términos aislados, ya agotados, en beneficio de unidades de concepto más amplias. De esta forma –eso sí, tras un esfuerzo intelectual y poético mayor–, se podía mantener toda la novedad sacrílega de cantar a la dama en términos divinos no sólo con la misma fuerza y novedad que con el recurso previo, sino, más aún, acrecentando la sorpresa y la intensidad del texto hasta límites insospechados.

Queda, de este modo, esbozado el camino que esta Tesis pretende recorrer, y que en el Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz cumple el primer paso completo y se adentra en el segundo, pasos éstos resumidos en el siguiente esquema:¹²

I: *INVERSIÓN (TRANSVASE)*

De diferentes grados

II: *HIPÉRBOLE SACRÍLEGA*

Por medio de comparación

Por medio de sentencia/unidad de concepto

Habrà que esperar a los autores siguientes para que este camino *sacroprofano* se vaya enriqueciendo y perfilando con más nitidez. El sendero ya está siendo recorrido, y, como se verá en este trabajo, adquirirá tintes cada vez más complejos, ya que a la intención formal habrá de añadirse un cambio en el tono de base del texto. Como demostraré, estos pilares entre lo mundano y lo sacro de la poesía de Garcí Sánchez y otros, serán sustituidos, en el devenir artístico e intelectual de los años, primero por la importancia de los sintagmas o unidades de sentido (*hipérbole sacrílega*) y, finalmente, por tonos y estados de ánimo –prácticamente implícitos–, donde los términos en sí mismos sólo habrán de funcionar como los últimos retoques de una pintura acabada (*fusión sacroprofana*).

Y esto precisamente es lo que habrá de hacer Lope de Vega en su Cancionero Sacro, punto final del recorrido que aquí me propongo trazar.

Veámoslo.

¹² Este esquema se irá completando a medida que el trabajo avance, hasta llegar a la versión definitiva que presentaré en las conclusiones generales del estudio, que tendrá en cuenta la totalidad de poetas y ejemplos que voy a analizar aquí.

2: FRANCISCO DE LA TORRE: HIPÉRBOLE PROFANA, HIPÉRBOLE SACRA.

Dije más arriba que la tendencia *sacroprofana* va pareja a un cambio expresivo, trasunto de un pensamiento cada vez más elaborado, de modo que al primer momento de transvase terminológico habrá de seguir una fase de asentamiento y evolución del hecho. Si se comparan a Garci Sánchez de Badajoz –el primer poeta de este trabajo- y a un autor ya plenamente manierista –Francisco de la Torre-¹³ se aprecia a pequeña escala este cambio que a nivel general se produjo en la historia de nuestra literatura. En efecto, y como se vio en el capítulo anterior, lo más frecuente en el caso de Garci Sánchez era el simple transvase terminológico, el insertar vocablos marcadamente religiosos en contextos profanos para producir sorpresa de modo que encerraran éstos la fuerza del sentimiento y de la expresión. Para ello, elaboré unas tablas de frecuencia a partir de los términos más recurrentes e importantes, que indicaban el gusto constante por este artificio. Si realizamos esta misma búsqueda a propósito de los dos primeros libros de de la Torre observamos cómo a pesar de que continúan apareciendo los mismos vocablos en sus poesías su uso es muchísimo más limitado:

	GARCI SÁNCHEZ	F. DE LA TORRE
<i>Fe</i>	11 composiciones (8%): 19 veces	1 composición (1%): 1 vez
<i>Gloria</i>	11 (8%): 21 veces	9 (11%): 18 veces
<i>Infierno</i>	4 (3%): 6 veces	1 (1%): 2 veces
<i>Pasión</i>	11 (8%): 42 veces	4 (5%): 4 veces
<i>Perdimiento</i>	13 (9%): 22 veces	4 (5%): 4 veces
<i>Reliquias</i>	-----	1 (1%): 1 vez
<i>Tormento</i>	13 (9%): 28 veces	12 (15%): 12 veces

¹³ Francisco de la Torre, *Poesía Completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984. No entro en los problemas sobre su identidad; para ello remito a Cerrón Puga, María Luisa, *El poeta perdido. Aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini, 1984, pp. 25-31 y Blanco, Antonio, *Entre fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982.

Como puede observarse, de la Torre se aleja de los términos seleccionados y que eran parte básica del análisis del poeta anterior. Se nota que Garci Sánchez usa estos vocablos en más composiciones (sólo *reliquias* es más utilizado por de la Torre que por él, aunque sólo en un 1%), lo que supone que también estadísticamente en el autor cancioneril es más frecuente encontrarse con estas palabras (en el 7,5% de las composiciones, frente al 5,6%). Finalmente, donde más claramente se aprecia el gusto del primer poeta –y no del segundo– por estas expresiones es al contabilizar cuántas veces son utilizadas por cada uno de ellos: 138 por Badajoz por sólo 42 de de la Torre.

Queda claro, por tanto, que de la Torre utiliza los mismos, básicos términos que Garci Sánchez mucho menos, ya sea como contabilización absoluta o como en porcentaje relativo a la frecuencia de aparición en sus poesías. Además, otros vocablos recurrentes en el primer poeta (“ventura”, “gracia”, “condenación”, “mortificación”...) no aparecen ni una sola vez en nuestro autor renacentista que sin embargo también presenta en sus poesías el fenómeno de la *hipérbole sacroprofana*.

¿Cómo, entonces, llega de la Torre a esta hipótesis si no es más a través del método típico de Garci Sánchez y de los poetas de Cancionero? Lo hace a través de la evolución del hecho que le permite ya la creación de auténticas hipótesis como unidades de sentido complejas, como se verá en el presente estudio. Este análisis, por tanto, se articulará en torno a dos apartados básicos: uno, que comprende los libros *Primero y Segundo de los Versos Líricos* y otro referente a las siete églogas que conforman la *Bucólica del Tajo* (*Libro Tercero de los Versos Adónicos*). Las diez endechas que completan este tercer libro se tratarán en el primer apartado, mientras que las traducciones que de la Torre realiza de poetas ilustres no guardan interés para lo que me ocupa, por lo que quedan excluidas del análisis.¹⁴

¹⁴ Para la adopción de versos italianos en líricas hispanas véase Elvezio Canonica, *Estudios de poesía trilingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996.

2.1.: LIBRO PRIMERO Y SEGUNDO DE LOS VERSOS LÍRICOS DE FRANCISCO DE LA TORRE.

Esta sección de su obra está conformada por 64 sonetos, 11 odas y 6 canciones, y constituye el núcleo fundamental de la poética de nuestro autor. A propósito de la forma básica que la hipérbole sacroprofana adopta aquí, dije más arriba que la simple inserción de términos religiosos en un contexto profano está mucho más limitada que en los poetas cancioneriles y que en Garci Sánchez de Badajoz, aunque este poeta se desenvuelve tanto con versos hispanos como italianizantes. En palabras de Prieto (1984-87: 17) se trata de la “natural convivencia de metros *italianizantes* y *castellanos* [...] como dimensión unitaria de un mismo poeta”.

El camino que de la Torre sigue es posee dos vertientes fundamentales, prácticamente análogas en la forma simple pero bien diversas en su implicación *sacrílega*. Me refiero al hecho de que la mención de la divinidad –y de cualquier elemento o concepto religioso- que es fundamental para que la hipérbole sacroprofana se dé, no es en este caso de carácter primordialmente cristiano, sino pagano. Volveré a ello más adelante, basta por el momento anticipar que este poeta gusta más de la hipérbole referida a las deidades clásicas que, como sería de esperar y como la evolución literaria impondrá, a propósito de Cristo. Y es que este trabajo, por otra parte pero siempre a propósito de esto, pretende no sólo definir y clasificar los diferentes tipos de hipérboles sacroprofanas que nuestra literatura de los siglos XV-XVII presenta, sino también mostrar cómo evoluciona el hecho e indicar qué subyace tras estos cambios. A su vez, y a nivel particular, la diferente utilización del recurso por parte de los autores que aquí presento es buena exponente del estilo de cada uno. De este modo, la hipérbole sacroprofana interpretada como recurso literario da buena cuenta de la poética de cada escritor, y encierra una gran medida el alma de sus creadores. La hipérbole, en definitiva, es un claro ejemplo de cómo poetizan y sienten los autores, y su uso, ya sea de un modo o de otro, refleja el tono general de sus líricas.

De este modo, a la poesía intimista, liviana, nocturna de de la Torre sólo podía corresponder una utilización suave de la hipérbole, sin altibajos, sin estridencias que chocasen con la voz y el sentir narrativo. Todo lo contrario de lo que habrá de ocurrir, por ejemplo, con Herrera.¹⁵

¹⁵ Capítulo 3 del presente estudio.

De la Torre crea en sus poesías, y por lo que me ocupa, tal como anticipé más arriba, un tono sacroprofano con una variante interesante, esto es, la de presentar el hecho religioso no a través de los términos de la cristiandad sino del paganismo. Como indica Alonso (2002: 220): “en muchos de [sus] poemas un vago aire sagrado, que no cristiano, rodea las invocaciones.” Sus hipérboles, de este modo, nos llegan revestidas de un sabor arcaico, en el que la dama no es comparada por lo general con un elemento católico, sino que se nos muestra por medio del cristal de la antigüedad clásica.

Hay que notar, sin embargo, que aunque es cierto que textualmente las más de las veces la expresión se queda en este plano arcaico de ídolos, altares y vestigios de tiempos pasados, el contenido se ha vuelto a lo cristiano. De la Torre muestra el redescubrimiento renacentista de la Edad Dorada, aunque, como habían hecho ya los humanistas italianos, vuelta a lo cristiano.¹⁶ De este modo se produce un solapamiento de planos: el pagano en la forma y en la estética visual, y el religioso en la idea y el trasfondo. De la Torre es clara y profundamente ortodoxo, cristiano sin dobleces ni afanes iconoclastas, pero su universo poético, en la forma, no lo es en la medida en que cabría esperar, aunque funciona perfectamente tanto en el plano artístico como en el ideológico.¹⁷ Cuando nuestro autor celebra y menciona los ritos ancestrales y su iconografía no está proponiendo una vuelta a aquéllas creencias, sino que expone la nueva estética *cinquecentesca* de la vuelta a lo antiguo cargada de un mensaje “verdadero”, tal y como señala Edgar Wind al estudiar la pervivencia –y superación– de los mitos paganos en el Renacimiento (Wind 1997).

Es por esto por lo que dije que la hipérbole posee en este autor dos vertientes fundamentales, que son *cuasi*-análogas en la forma simple (hipérboles sacroprofanas son ambas, en tanto que endiosan a la dama) pero bien diversas en su implicación *sacrílega*, ya que técnicamente sólo una –la cristiana– es verdaderamente una construcción sacrílega, en tanto que la otra, con sus dioses y mitos paganos, no presenta más que un mundo inventado y fabuloso, sin ninguna verdad religiosa, desde el punto de vista de la ortodoxia de la época que es lo que cuenta puesto que exponente de la mentalidad tanto del autor como de sus receptores. Jugar a elevar a la amada a la altura

¹⁶ Como señala Glen R. Gale (*Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia, 1971): “Un aspecto esencialmente nuevo del humanismo del Renacimiento fue la eliminación teórica de cualquier conflicto entre el Catolicismo y los clásicos” (p. 13).

¹⁷ “La belleza pagana era un medio poético a través del cual había sido transmitido el esplendor divino.” (Wind 1971: 34)

de las dedidades clásicas no conlleva la misma carga *blasfema* que hacerlo a propósito de Cristo la Virgen o los Santos, puesto que, se entiende, éstos son verdaderos y no susceptibles de comparación con los hombres, mientras que aquéllos, a estas alturas del siglo XVI, no eran más que un vestigio culto y prestigioso de una realidad que ya no es, de un mundo admirable en lo cultural pero errado en cuestiones de fe.

De la Torre, en las 81 composiciones que conforman sus dos primeros libros (Pérez-Abadín 1997), presenta mezclados poemas que contienen referencias a las divinidades paganas con otros que las presentan respecto a la doctrina cristiana.

Respecto al mundo clásico, la imagen más recurrente para lo que aquí interesa es la de la idea de la amada como *ídolo*, que ya se presenta en el soneto II, libro I vv. 9-10:

Tal a mis ojos la beldad divina,
del **ídolo** purísimo que adoro.

Se vuelve a ella, por ejemplo, en la apertura del soneto XI, libro I:

El **ídolo** purísimo que adoro,
deidad al mundo y en el cielo diosa.

Y también en el verso 11 del soneto XXXI del libro II: “ídolo más divino y adorado” , en el XXXII, II (“ídolo divino”, v.11). Como señala Covarrubias, “[ídolo es] la figura o estatua la cual se venera por semejança a algún dios falso”, lo cual hace que el vocablo se convierta en sinónimo de *simulacro*, que aparece también en de la Torre en 5 ocasiones: “simulacro” (XXV, I, v.9); “[soy templo] a tu simulacro consagrado” (XXVIII, I, v.10); “simulacro amado”(XI, I, v.14); “simulacro” (XXV, II, v.11), “mi simulacro amado” (XXXII, II, v.14). Cerrón Puga (1984: 29) cree ver a propósito de este vocablo –*simulacro*- unas “connotaciones de cosa forjada por la fantasía que bien pueden interpretarse [...] como una pura deshumanización o desmaterialización”, y añade:

estos versos [en los que aparece el término] no deberían ser interpretados únicamente en su sentido hiperbólico, porque en el conjunto de la poesía de Francisco de la Torre, lo que prima no es tanto la presencia del ser amado sino su ausencia, de manera que me parece lícito ver en este *simulacro* fantástico un recurso más para describir lo que no se posee porque su posesión es imposible.

Honestamente, no sé qué tenga que ver una cosa con otra. Para comenzar, estos versos que yo cito son eminentemente hiperbólicos, ya que es exagerado –esto es: hiperbólico– elevar a un ser humano hasta la deidad (sea pagana o cristiana). Y, en segundo lugar, porque en todos los dolientes poetas cortesés y petrarquistas (de hecho, en cualquier poeta que cante lastimoso), lo que primará siempre es la ausencia del ser amado –de ahí precisamente su dolor–, y no sólo en de la Torre. Es más, no creo acertado hablar de que este sentimiento sea “de posesión imposible y deshumanizada” en el caso específico del poeta que me ocupa y referido a su amada, porque el mismo problema de *posesión imposible* lo encontrarán los poetas sacros, y tanto Fray Luis como San Juan y Lope –por citar sólo a los que aquí trato–, entienden que el anhelo amoroso que sus almas sienten es doloroso y casi imposible porque, o bien se temen que la unión con Dios les está vetada (en el caso del pecador Lope), o saben que sólo puede conseguirse a través de un camino complicado y una dura búsqueda (San Juan, Fray Luis). Por tanto, ver que en de la Torre, detrás de la dama, haya un “fantasioso recurso para describir lo que no se posee porque su posesión es imposible” no es cierto no sólo porque todos los poetas sufrientes deberían entonces poder adscribirse a esta idea (lo cual es una banalidad), sino porque no es válida a propósito de los escritores sacros, donde es evidente que nadie aplicaría para ellos la idea de que Dios sea una fabulación fantástica, “dehumanizada y desmaterializada” producto de una unión (con Él) imposible.

Volviendo a lo que me ocupa, hay que indicar que, evidentemente, y conectado con el vocablo *ídolo*, está el verbo *idolatrar*, muy querido por nuestro autor, que aparece en 6 ocasiones: soneto XXVI, I (verso 8: “alma idolatrada, que yo adoro”); canción I, II (v. 52: “de quien tu nombre idolatrar desea”); oda III, II (v. 45: “si la beldad idolatrada que amo”); soneto XXII, II (v. 6-7: “las serenas / lumbres del cielo, que idolatro”); oda II, II (v.45: “beldad idolatrada que amo”) y en el soneto XXII, II: “serenas / lumbres del cielo, que idolatro” (vv.5-6). El término posee la misma implicación semántica que el sustantivo del que deriva y le añade el componente de actuación, de modo que con *idolatrar*, a través de los morfemas flexivos de tiempo, número y persona, el poeta se inserta en el texto para participar directamente del objeto-ídolo, esto es, de la amada.

Este término –*ídolo*– se convierte en piedra angular sobre el que se cimienta toda la construcción hipérbolica referida al mundo pagano. Así, la idea del ídolo permite introducir en los textos las nociones de la adoración, del sacrificio y del templo, siempre

referidas a la mujer que se eleva hasta los altares de la divinidad pagana por la que morir, a la que ofrecer sacrificio y que es idolatrada de continuo por parte del poeta. Señala Vozzo (en Gernert 2009: 15):

Il motivo della dama *obra maestra de Dios* non si sviluppa però nel senso stilnovistico e neoplatonico, che vede nella bellezza della donna amata uno strumento di elevazione e di salvezza per l'amante, ma è funzionalizzato da un processo di divizzazione della figura femminile, che diventa un vero e proprio oggetto di culto. Da ciò la metafora del corpo della donna come *templo* [...] e l'uso, nei suoi confronti, di un verbo così tipico del linguaggio mistico come *contemplar*.

El soneto VII (libro I) de de la Torre aúna en su verso 3 tres conceptos que giran sobre esto mismo: “un voto, un sacrificio, un altar santo”. El soneto XXV, I incluye menciones a la mujer como templo y como ídolo, además de la devoción del amante: “Quedo de mármol simulacro eterno / a su templo terrible consagrado” (vv. 9-10), algo prácticamente idéntico a lo que encontramos en los versos 10-11 del soneto XXVII, I: “mi pecho / templo a su simulacro consagrado”. La amada es un “altar santo” (VII, I, v.3) y toda ella, desde luego, digna de *adoración*: “alma idolatrada que adoro” (XXVI, I, v.8); “adoro su lumbre clara” (XI, I, v.12); “los soberanos / claros ojos que adoro” (XXVII, II, vv.12-13); “ídolo divino y adorado” (XXXII, II, v.11).

Derivación de todo esto, y como he apuntado, es la idea pagana de ofrenda y ritual que celebrar en honor de esta mujer-diosa (Alonso 2002: 222). Así, por ejemplo, todo el soneto VI, II está dedicado a un sacrificio, como también parece que es de una ofrenda de lo que se habla en el terceto último del soneto VII, II:

Al prado, y haya, y cueva, y monte, y fuente,
y al cielo desparciendo olor sagrado,
rindo de tanto bien gracias eternas.

Y ofrenda también se apunta en la oda III, II (vv. 45-48):

Si la beldad idolatrada que amo,
como yo conocieras,
la arabia sacra en flor, en humo y ramo,
ardiendo le ofrecieras.

Y se menciona directamnete en el verso 5 del soneto VII, I: “He aquí la ofrenda...”.

Ella es, en fin, *sagrada*: “sacra beldad” (oda II, II, v.49); “sagrada lumbre” (XXXII, II, v.9); “olor sagrado” (VII, II, v.13), directamente relacionada con el cielo (10 menciones: “celestial tesoro” (XXVI, I, v.5); “causa celestial de mis enojos” (XXVIII, I, v.4); “celestial idea” (XXVIII, I, v.14); “mi cielo sosegado” (XXVI, I, v.9); “mi cielo” (XXVII, I, v.13); “a los cielos aspiré” (XXIX, I, v.7); “más que al cielo rara” (I, II, v.3), “las dos estrellas / al cielo más divinas” (II, II, vv.2-3); “más bella y más resplandeciente / que el claro cielo” (VIII, II, vv.1-2); “el cielo puro donde tengo el mío” (XXIII, II, v.10).

Es más, hasta en 14 ocasiones de la Torre menciona directamente a la mujer-diosa: “deidad del mundo” (XI, I, v.2); “en el cielo diosa” (XI, I, v.2); “visión divina” (XI, I, v.9); “a no dudar de su deidad aprendo” (XI, I, v.11); “belleza más divina” (XXII, I, v.11); “divina” (XXIV, I, v.115); “sobrehumana” (XXIV, I, v.4); “divina idea” (XXIV, I, v.10); “deidad” (XXIV, I, v.12); “deidad del alto coro” (XXVI, I, v.4); “divina / beldad” (I, II, vv.2-3); “divina lumbre” (II, II, v.11); “luz divina que me tiene ciego” (XXIII, II, v.11) y en la oda II, II (verso 5): “esta cruel y variable diosa”. Hay que notar que el uso del femenino del término (*diosa*) o del invariable en cuanto a género *deidad* no reconduce el poema directamente a la imaginería cristiana (en la que Dios es masculino), sino que o se mantiene en un plano indefinido o, a través del femenino, no puede por menos que volver a la antigüedad clásica, único espacio en el que había diosas mujeres. El hecho de que el poeta cante a una mujer no es óbice para que pudiera mentarla como un *dios* (en masculino), como hicieron los poetas de Cancionero.¹⁸ Este punto es interesante y volveré sobre ello más adelante.

Así pues, recapitulando, las referencias hiperbólicas profanas convierten a la mujer en una deidad clásica, haciendo posible que algunos elementos iconográficos referidos a esa realidad pasada continúen vigentes en los textos. De este modo, los versos de de la Torre rezuman de naturaleza, de comunión con el ambiente, de templos y altares al aire libre, de noches confidentes, de estrellas y hado, de sacrificios y ofrendas olorosas. Toda la imaginería pagana es elaborada por nuestro autor en clave religiosa, ya que de ella sólo toma la pose, el ambiente y el tono, porque la sinceridad es –no podía ser de otro modo– cristiana. Prueba evidente de que esto es así es que junto con esta vertiente pagana de la hipérbole sacroprofana (o hipérbole impura) está también el hecho de la hipérbole pura, es decir, la que trae a colación no ya a los dioses

¹⁸ Vd. por ejemplo Tapia (“Reina mía y Dios de mí”; “Mi Dios, mi bien, mi salud”, pp.356-58, en *Poesía de Cancionero*, ed. de Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 2002)

de la antigüedad sino las doctrinas católicas vigentes. Es más, hay composiciones en las que aparecen conjuntos ambos mundos, como queriendo fundirlos en uno sólo –el cristiano- que se enriquece con referencias antiguas.¹⁹

Como apunté al comienzo, las menciones sacrílegas que conforman los 81 poemas de los libros Primero y Segundo de de la Torre aparecen referidas tanto a la doctrina católica como a deidades paganas. El hecho significativo no es que el poeta se adentre en estos senderos sacrílegos, sino, al contrario, que no lo hiciera más a menudo, y que dedique prácticamente el mismo número de composiciones a las referencias clásicas como a las cristianas, de lo que se deriva la sensación de que el ambiente que tiñe los versos de la Torre no posee la fuerza expresiva que sí tendrán, por ejemplo, los de Lope. En efecto, aunque el mundo antiguo asegurara prestigio y belleza formal, en el fondo no era más que un artificio vacío, y las hipérboles a él referido, tenues. Por el contrario, inmiscuirse en los terrenos de la doctrina vigente y *verdadera* había de producir –y en efecto produce- un impacto mucho más fuerte, por lo que las hipérboles a este respecto se cargan de intención ardiente. Intención exagerada, intención blasfema, intención artificiosa y elaborada, como quiera definirse, pero intención poderosa, en todo caso. Lope de Vega, como se verá en su momento,²⁰ consigue el éxito en sus versos religiosos no a través de la acumulación excesiva ni del cuidado constructivo, sino dirigiendo su expresión hacia una desnuda voluntad profana, hacia un sincero sentimiento humano, y como tal apasionado, sexual, impuro. Lope arrastra a cualquier lector hacia el sentimiento religioso no tanto por comunión con el referente –Dios-, que puede no ser aceptado por todos los receptores (y más aún por los del siglo XXI), sino a través de la voz narradora, que en cuanto humana es imposible no compartir.

No hay dudas de que de la Torre sabía que el mecanismo era más fuerte si centrado en lo cristiano, y digo que no hay dudas porque él mismo no podía tenerlas: ante todo porque como lector de poesía italiana y de sus compatriotas castellanos sin duda habría de apreciar la tendencia general del hecho (desde Dante y Petrarca, por lo menos) y porque él mismo, de la Torre, siguió este sendero en varias composiciones, como he mostrado. Descartada la hipótesis de que no *pudiera* (por desconocimiento, por falta de una tradición prestigiosa), queda resolver por qué no *quiso* lanzarse a tumba abierta en este camino, como otros contemporáneos suyos (y muchos antes que él)

¹⁹ Ejemplos de composiciones que presentan, conjuntamente, hipérboles sacroprofanas referidas a las divinidades paganas y a las creencias cristianas son por ejemplo el soneto XXVI, libro I; el XXVIII, I; el XXII del libro II y el XXXI, II.

²⁰ En el capítulo 2 de la segunda parte de este estudio.

hicieron. No es aquí momento, ni creo ser capaz, de resolver esta cuestión. Seguramente sea por su propia voluntad creadora, por su vocación solitaria y tenue por lo que de la Torre había de sentirse atraído por la suavidad pagana más que por las estridencias de una blasfema en toda regla. Al ánimo de este poeta enamorado de la luna, del cielo estrellado, enamorado de la hiedra y la cierva herida, seguramente correspondía más una actitud melancólica y estética que la explosión de la hipérbole sacroprofana en todo su esplendor. Pudiera ser también que no se sintiera seguro adentrándose en esos jardines sacrílegos en plena edad de Trento (aunque otros sí lo hicieron), y que disfrazando la mención a la divinidad a través del manto del clasicismo la *impertinencia* se camuflara algo.

En todo caso, nada de esto importa demasiado, porque la historia (y la de la literatura también) no la conforma lo que *pudo haber sido*, sino lo que efectivamente *fue*. Y lo que es, para Francisco de la Torre, es que junto a composiciones con hipérboles sacroprofanas referidas al mundo pagano hay otras que entran de lleno en la tendencia cristiana, elevando, como es de rigor, a la dulce ingrata amada hasta los altares de la deidad. De este modo, es habitual encontrar algún adjetivo religioso o que hace mención directa a esa realidad metafísica referido a la mujer o algún atributo suyo: ella es “cielo soberano” (soneto XIII, libro I, verso 2), “belleza divina” (s. XXII, I, v. 11), “sobrehumana” (s. XXIV, I, v. 4), “celestial tesoro” (s. XXVI, I, v. 5), “causa celestial de mis enojos” y “celestial idea” (s. XXVIII, I, v. 4 y v. 14), “alma divina” (s. XXXII, I, v.10), “divina lumbre” (soneto II, libro II, verso 11), “gracia milagrosa” y “luz divina” (s. XXIII, II, v. 5 y v. 11), “condición inhumana” (s. XXXI, II, v. 6) entre otros muchos ejemplos.

Claro está que la hipérbole sacroprofana no se limita solamente ni a la inclusión de términos devotos en contextos profanos ni en la adjetivación religiosa, sino que permite, en una senda muy rica, una elaboración más complicada que lleva a los juegos de concepto. Es aquí donde el fenómeno del que trato adquiere sus tintes más refinados y jugosos, aquí donde belleza formal, ingenio literario y potencia comunicativa se conjugan mejor, aquí, en definitiva, donde el recurso más se aprovecha en todas sus facetas. Evidentemente, el uso de la hipérbole en este sentido es más dificultoso que en cualquiera de los demás y quizás por esto, quizás por las limitaciones del autor o quizás porque la tradición literaria todavía necesitaba abonar estos pastos, el hecho es que de la Torre no crea hipérboles demasiado ingeniosas, y sus imágenes a este respecto no implican siempre saltos intelectuales para desentrañar su significado. Así,

junto al simple transvase terminológico y a la adjetivación “religiosa” que acabo de señalar un poco más arriba, se encuentran también en este poeta algunas hipérboles más elaboradas, más ricas y bellas, como la referida a la mujer como obra maestra de (¡novedad!) Júpiter (que en la mente de cualquier lector contemporáneo, o no, suena a: Dios)²¹:

Dijo Damón; y oyó su endecha tierna
Júpiter, y tronando en la alta cumbre,
Iris resplandeció, y el cielo sacro. (XXV, II, vv.12-13)

De una enorme belleza es la hipérbole que abre el soneto XXIV, I: “soberana beldad, extremo raro / del alma conocido por divino”, en el que se entra a jugar con los parámetros del conocimiento del alma –que debería remitir a Dios, su principio y su final, pero que sin embargo hace referencia a la dama-. Lo mismo ocurre en los deliciosos tercetos de dicha composición:

El alma os reverencie, que os entiende,
que el velo mortal, divina idea,
no es gloria para vos la reverencia,
que quien como deidad no os comprende
aunque dé lo posible que desea,
con no entenderos niega vuestra esencia

donde la divinidad de la dama parece ya no ser un hecho subjetivo del propio poeta, sino la esencia misma del ser amado, y que como tal –como divina- ha de ser asimilada por los demás, a riesgo de fallar si no en su interpretación. Y como tal hecho sobrehumano supera los parámetros mortales de los hombres,

cuya beldad humana, y apacible,
ni se puede saber lo que es sin vella,
ni vista entenderá lo que es el suelo (s. XXIII, I, v 13),

porque el decir se queda corto –la *inefabilidad*- ante algo que excede nuestra lengua y sólo se comprende, como se ha visto, a través del espíritu. Queda claro en los versos 9-11 del soneto XI, I:

²¹ Vd. María Rosa Lida de Malkiel, <<La dama como obra maestra de Dios>>, en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1997, pp.179-291.

Yo, que de la visión divina y rara,
cual nunca vieron ojos soberanos,
a no dudar de su deidad aprendo.

Todo esto, claro, proviene intelectualmente de la Fe católica y del concepto de dogma, que obliga a la creencia de lo que no puede verse, pero literariamente es derivación de Garcilaso, que ya expuso admirablemente el problema de la cortedad del decir y de la rendición ante la dama, que excede al poeta en todo ámbito:

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.²² (soneto V, vv.5-8)

Que la mujer sea una deidad –o mejor, sea Dios, puesto que antes se comparó con las creencias paganas- conlleva a que se traslade el ámbito amoroso a cuotas espirituales, y de igual forma que Cristo espera en el cielo a los beatos, la mujer (soneto XXIII, II, versos 7-8 y 10) será también

la hermosura donde [...]
está escondida más divina cosa
[...] cielo puro donde tengo el mío.

De manera que el poeta superpone a los dogmas de fe una nueva profesión de amor y creencia, con sus propios atributos, iguales a los religiosos: un cielo en el que gozar, un premio que obtener, un estado del alma al que aspirar.

Como puede observarse, ya las hipérboles son más complejas, e implican saltos intelectuales, conexiones artísticas o dualidad de planos: a lo que el poeta dice *aquí en el mundo* hay que sumarle un mensaje en un nivel supra-terrenal. Un *allí en el cielo*. O, al revés, a cuestiones de fe ahora se añade una implicación *física* y directa del autor.

De esta forma, es posible encontrar también aseveraciones que más parecen profesiones de fe religiosas, como “aunque muera, / no dejaré de amar lo que me diste” (soneto XXII, II, vv. 13-14), en la que se desprende un tono agradecido hacia un ser superior que ha dotado al sujeto de vida, y por el que la devoción superará las fronteras de la existencia física, entrando por tanto en los reinos de lo metafísico y del alma.

²² *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1982.

Y este ser es –como Dios- el que dota de sentido la existencia del poeta y, por extensión, de los hombres:

Salve, sacra beldad, cuya divina
deidad hace dichosa
nuestra infamada edad, en quien destina
Cielo luz tan hermosa (Oda III, II, vv. 49-52)

Este hecho de que la mujer se eleve a la divinidad, como en todos los casos de hipérboles sacroprofanas de este tipo, lleva a que, al final y puestos a elegir entre estas dos deidades en conflicto, sea la dama la preferida y supere al mismo Cristo. Así que en el fondo no es sólo que un ser mortal adquiera idiosincrasia divina, sino que –más aún- al tomar esta esencia desbanque al dios anterior. No es de extrañar, por tanto, que de la Torre como tantos otros admitan que

Si de vuestro sin par valor declaro
lo que el alma me dice de continuo
poco bien tiene el cielo cristalino
si al soberano vuestro le comparo” (soneto XXIV, I, vv. 7-8),

que incurre no sólo en la blasfemia de proponer una alternativa a la doctrina católica, sino de subordinar ésta a aquélla, haciendo recaer la fe, el alma y la vida toda del poeta en un nuevo mundo del más allá que ya no coincide con el establecido por la religiosidad tradicional. Por eso, cuando el autor pondera la belleza de la amada trayendo a colación los primores del cielo, está diciendo mucho más que el que ella sea hermosa, y está utilizando el término “cielo” sobre todo en su sentido no literal, sino en el espiritual: “contemplo la divina y rara / beldad al mundo, más que al cielo clara” (s. I, II, vv. 2-3), “Filis, más bella y más resplandeciente / que el claro cielo” (s. VIII, II, vv. 1-2).

Es muy significativo, a este respecto el verso “no me admite en su reino, ni en su gloria” (XV, I, v.13) en el que el desdén de la dama priva al poeta de su merecido premio (paraíso) al rechazarle en vida, pero que va más allá, ya que también está hablando, en otro nivel más profundo de hipérbole, de la vida eterna: igual que el castigo para el alma es la no contemplación beatífica de Dios en la otra vida, para el poeta que va a morir de amores no hay tampoco posibilidad de gloria eterna: su fe (amorosa) no le vale para entrar en el *reino* y la *gloria* de esta dama-Dios.

No en vano el alma del poeta *tiende* de forma natural a su bien –literalmente, en clave cristiana-, pero que ahora, al rendir devoción a otro dios, aspira a ella como único anhelo, cambiando el centro de sus ansias:

No busca desangrada cierva
con más ardor el agua [...]
como mi alma a ti. (XXXI, II, vv.1-5)

El alma, por tanto, se siente atraída hacia su bien primero, hacia allí donde reside y desea fusionarse, en una búsqueda dolorosa (*sangre, ardor*) y que se resuelve en el doble fracaso tanto en este mundo como en el otro. El poeta, sin embargo, como mártir que dedica su existencia a una vida de dolor movido por la necesidad de perseguir el sumo bien, recibe este sufrimiento de forma gloriosa, en la esperanza lejana del premio eterno, y lo confiesa con la misma naturalidad que cualquier penitente cristiano:

Que con menos pasión de la que paso
no pagaré la gloria que recibo. (XIV, II, vv.11-12)

La hipérbole ya se ha definitivamente transformado a niveles más profundos, y la dama ha suplantado literalmente a Dios. Ella es “su fe” (XII, I, v.14) y “la causa de su fe constante” (XIII, I, v.12), con el voluntario e inequívoco uso del término *fe*.

Por fin, esta sección del análisis de de la Torre se completa con una serie de 10 endechas. Realmente se encuentran en su *Libro Tercero de Versos*, pero tiene más sentido mencionarlas aquí por su cercanía con lo que presentaba en sus dos primeros libros y porque en el siguiente apartado trataré sólo de las *Églogas*, parte fundamental ésta sí de su Libro III, y que poseen un carácter muy particular a propósito del uso de la hipérbole sacroprofana, ya que es, como se verá, el momento en el que más y mejor se da rienda suelta a este artificio.

Lo más interesante de estas endechas es su carácter castellano cancioneril, anti-italianista y, por tanto, menos novedosas que los textos tratados hasta el momento.²³ Si comencé esta parte del comentario enfrentando la frecuencia de uso de algunos términos en Badajoz y de la Torre, la cerraré volviendo a poner frente a frente estos números. Y es que si contabilizamos las veces que esos vocablos aparecen en las

²³ Porque hipérboles elaboradas, esto es, conceptuales, sólo encuentro una en todas las endechas: “si contigo viera / la alta gloria tuya, / al cielo la suya no se la pidiera” (endecha I, vv. 53-6).

endechas –que no, como hice arriba, en el resto de las 81 composiciones- se demuestra que su utilización supera en porcentaje a las del mismo Badajoz:

	GARCI SÁNCHEZ (metro castellano)	F. DE LA TORRE 81 composiciones italianistas / 10 endechas	
	↓	↓	↓
<i>Fe</i>	11 composiciones (8%)	1 composición (1%)	5 (50%)
<i>Gloria</i>	11 (8%)	9 (11%)	8 (80%)
<i>Infierno</i>	4 (3%)	1 (1%)	-----
<i>Pasión</i>	11 (8%)	4 (5%)	3 (34%)
<i>Perdimiento</i>	13 (9%)	4 (5%)	2 (20%)
<i>Tormento</i>	13 (9%)	12 (11%)	3 (34%)

Como puede observarse, la frecuencia de uso de estos términos en las endechas de de la Torre es elevadísimo, con una media del 44%, porcentaje que supera con creces el de Badajoz, que se quedaba en el 7,5% (y el del propio de la Torre de los versos italianos, que era del 5,6%). Esto significa que si bien es cierto que en los metros italianistas (las 81 composiciones analizadas arriba), estos términos “fuera de contexto” son menos habituales en de la Torre que en los poetas cancioneriles, es también verdad que la proporción no se mantiene cuando el autor renacentista escribe en metro castellano, de lo que se deduce que la forma métrica, de alguna forma, había de imponer también el estilo lírico y, por lo que aquí respecta, condicionar un tipo u otro de hipérbole. Así, parecen deslindarse dos vertientes globales del hecho: una que potencia la inserción de vocablos religiosos en contextos profanos (la expresión más básica del fenómeno), y que se asocia a unas composiciones castellanas cancioneriles; y otra, más rica y elaborada que se centra en la creación de imágenes y referencias conceptuales, y que se encuentra sobre todo en los *modernos* metros italianos. Como se verá en el siguiente análisis, el de Fernando de Herrera, esta tendencia de equiparar poesía cancioneril a transvase terminológico e italianista a hipérbole sacroprofana se ratifica, lo que me hace pensar que, efectivamente, hay una razón que subyace tras tanta casualidad.²⁴

²⁴ De modo más genérico, el recurso *sacroprofano* es tan connatural a la literatura occidental que se encuentra ya en sus primeros textos. Como indica María Rosa Lida (1977: 291): “Una nota específica de la cultura medieval es el enlace íntimo y frecuente entre la poesía sagrada y la profana. Entre los infinitos testimonios que ofrecen las bellas artes y la literatura, baste recordar el Milagro de Gautier de Coincy en

Es más que probable, por tanto, que muchos autores post-garcilasianos, que vivieron inmersos en la confluencia de dos corrientes poéticas tan diferentes (la castellana, la italiana), mantuvieran bien distintas en su mente y en sus líricas las particularidades de ambos hechos. Por lo que respecta a la hipérbole sacroprofana, parece claro que mientras escribieron según la tendencia trasalpina utilizaron unas hipérboles ricas y elaboradas, basadas en los juegos de concepto y en la fusión de planos, mientras que en sus composiciones tradicionales *olvidaron* –a propósito- estas novedades y siguieron la senda de los poetas cancioneriles de transvasar términos del mundo religioso al profano.

Volveré, como he dicho, sobre esto al inicio del siguiente capítulo y en las conclusiones parciales y generales del estudio.

2.2.: LIBRO TERCERO DE LOS VERSOS ADÓNICOS DE FRANCISCO DE LA TORRE.

Como ya he dicho, este tercer libro lo conforman 10 endechas, ocho églogas y traducciones de poetas ilustres. Lo referente a las endechas ha quedado analizado al final del apartado anterior y regresaré a ello más adelante y, tal y como anticipé al comienzo, no es mi intención entrar en el estudio de las traducciones. Queda este epígrafe, por tanto, consagrado al análisis de la Églogas. Lo más significativo de éstas – sobre todo en comparación con el uso de la hipérbole en el resto de las composiciones de de la Torre- es que el poeta aquí elabora el hecho en más de medio centenar de ocasiones, cuando, se ha dicho, no es muy prolijo en ellas en sus dos Primeros Libros de poemas.

Sin embargo, las 8 Églogas están plagadas de hipérboles sacroprofanas, muy ricas y de diferente estilo, lo que convierte a estos textos, entre los del autor, en los que más se acercan a la utilización en todas sus vertientes de la expresión poética que aquí analizo. De este modo, hay en las Églogas, de nuevo, el recurso de una adjetivación “religiosa” que pondera la belleza o la gracia de algún personaje femenino. Es, como dije, un grado bajo de *sacrilegio*, ya que no conlleva un pensamiento de fondo muy elaborado, sino sólo el uso de ciertas calificaciones elevadas: “divina” (en 18

que la Virgen se aparece [...] al caballero que la ha implorado para obtener el amor de su dama [...] y le conmina a elegir entre las dos.”

ocasiones): “en el cielo diosa” (Égloga I, v.92); “diosa eterna” (I, 130); “divina Dafnis mía” (I, verso 256); “Filis divina y soberana” (II, 170); “rayo divino” (II, 215); “ninfa divina” (III, 67, 208 y V, 161, 164, 203 y 269); “deidad divina” (V, 258); “más que divina” (VI, 36); “beldad divina” (VI, 53 y 70); “divino rostro” (VI, 72); “diosa divina” (VI, 158); “divina luz hermosa” (VI, 370). Junto con este término recurrente –*divino*– convive un cuasi-sinónimo teológico: “celestial” (11 ocasiones): Égloga I, verso 280; V, 166 y 233; “perfección celestial” (I, v.91); “celestial deidad” (I, v.260); “más que la luz del cielo hermosa” (I, v.265); “rayos celestiales” (II, v.63); “será[s] mi cielo deseado” (II, v.257) “belleza celestial” (IV, 131); “celestial belleza pura” (V, 70); “el mejor sello del cielo” (V, v.98). También aparece el vocablo “milagro”: “gracia milagrosa” (I, v.267); “belleza milagrosa” (2 veces: I, 94 y IV, 233); “milagrosa” (V, 197). Por último, hay otras menciones hiperbólicas basadas en la adjetivación que apuntan a que la amada no es un simple mortal en “belleza sobrehumana” (4 ocasiones: Égloga I vv, 105 y 129 y V, v.75 y VIII, v.146); “gracia sobrehumana” (V, v.145); “sobrenatural beldad” (V, v.202); “belleza sobrehumana” (V, v.209); “más que humana” (V, v.262); “rectora del cielo” (I, III), “beldad del cielo soberano” (2 veces: VI, 37 y 128).

Un grado más elaborado de ambivalencia sacroprofana se da cuando la mujer se convierte en objeto al que adorar o al que se le consagra algo, situación que se da hasta nueve veces y en la que queda implícita, por tanto, la mención directa de que la amada es un dios (o es Dios): “la beldad soberana / en quien el cielo adoro” (Égloga II, versos 110-1); “esta gruta te consagro...” (III, v.30); “la divina beldad que adoro y temo” (VI, v.54); “adoro” (VI, v.225); “de quien adora tu beldad eterna” (VII, v.104); “El venturoso Palmerón mirando / la sobrenatural beldad que adora, / la divina y eterna contemplando...” (V, vv.201-3); “a quien contino adoro” (V, v.114); “beldad que se adora” (V, v.179). Ejemplo cristalino de esta devoción a la mujer-dios es el verso 272 de la Égloga V, en el que el personaje (léase, el poeta), afirma sin tapujos que “consagrado estoy a tu culto”, por lo que todos los saltos intelectuales que se dan en las hipérboles elaboradas aparecen juntos: el enamorado dedica, como buen creyente (y penitente, ya que sufre), su vida, sus ansias y su alma al *culto* de una fe de amor en el que la dama ocupa el vértice de la pirámide espiritual, y al cual él *consagra* su ser.

Ligado a estos conceptos está la idea de la *admiración* que un ser así produce en la tierra (precisamente, en el enamorado) y aún en los reinos que no son de este mundo, lo que lleva a que los versos se tiñan además de sentido neoplatónico –como se verá también a propósito de Herrera-. No en vano esta corriente, a partir del

humanismo italiano, tendió a conciliar en cierta forma los ideales de ascenso y perfección del alma con la doctrina cristiana (Garrote 1986: 22). Así, la Inteligencia engendra el Alma, principio del movimiento y de la materia. El Uno, la Inteligencia y el Alma son las tres hipóstasis de la Trinidad neoplatónica. El ser engendrado se esfuerza en ascender hacia la perfección de que emana. Todo viene del Bien y tiende hacia el Bien. Para que el Alma se una al primer principio es preciso que supere el pensamiento y que, por el éxtasis, se confunda con Dios. Está claro que estos planteamientos se pueden trasladar fácilmente a una lectura devota, en la que el camino *hacia arriba* del alma corresponde a su natural tendencia a volver a Dios. Así pues, y más allá de que el neoplatonismo represente también un intento de armonía entre los valores paganos y los católicos, aquí me interesa señalar sobre todo que estas expresiones son *sacroprofanas* porque pueden funcionar sea en un contexto sacro y puramente espiritual, como en el humano del amor de un hombre por una mujer. Y esto es posible porque, como señalo a lo largo de mi estudio, el lenguaje del sentimiento erótico fue adquiriendo tonos religiosos, de modo que la inadecuación entre forma y contenido permitía que ambos mundos convivieran al unísono. No en vano el poeta se deshace en elogios hacia su enamorada, elevándola hasta las más altas cumbres del espíritu, todo amor y toda gloria, suspendido y admirado por su presencia:

Y tú, cuya belleza sobrehumana
admira el cielo, admira el mundo, admira
la causa de los cielos soberana (I, 105-7)

*

esa beldad que a su principio admira (II, 53)

*

Estando suspendido
en aquella visión maravillosa
a su sentido natural gloriosa (IV, 139-41)

Evidentemente, alguien que causa estos efectos no puede por menos que ser un dios, y como tal se califica en varias ocasiones, creando una de esas hipérboles puras que se echaban en falta en los dos Primeros Libros de de la Torre (donde, recuerdo, la referencia era más pagana que católica). Aquí, sin embargo, la interpretación y la referencia parecen estar mucho más claramente ligadas a la doctrina cristiana:

Tal era su belleza sobrehumana,
que si vencido no viniera
de hermosura de diosa soberana,

aquesta respetara por primera (V, 209-12)

Al igual que Jesucristo ella goza de doble naturaleza, divina y no: “Perfección celestial, extremo raro / ninfa en el suelo y en el cielo diosa” (I, 91-2). Y, como Dios Padre, es

Hermosura sobrehumana
te hace respetar por diosa eterna;
entre las soberanas soberana
y entre las sempiternas sempiterna (I, 129-32)

Los vocablos (“eterna”, “sobrehumana”, *reina de reinas*) son términos inequívocamente religiosos, epítetos invariables aplicados a Dios. Porque ella es también única, inamovible:

Aquel soberano y solo objeto
del principio más alto de hermosura (II, 70-1)

*

En el alma estará fijada eterna
como en cosa de vida sempiterna (II, 114-5)

La dama, al igual que Dios y tal y como indiqué también a propósito de los primeros dos Libros de de la Torre, tiene la capacidad, por medio de su belleza indecible, de salvar (o no) el alma del poeta enamorado:

Cuya belleza
un no sé qué divino esclarecía (V, 163-4)

*

Y tú, cruel y hermosa Galatea,
salva ya la doliente ánima mía (VI, 248-9)

Sin ella, sin la comunión con su amor correspondido, no hay razón para que el vivir sea, ni premio que merezca la pena: nada tiene ya sentido si no es en la conjunción de los amantes eternos. Y hasta la gloria del Paraíso (éste sí, religioso), es nada comparada con las verdaderas ansias del poeta:

¿qué gloria celestial pretendes darme
si con mi Dafnis vienes a matarme? (Égloga V, vv.95-96)

Nótese que de la Torre pregunta a Dios qué beneficio hay en obtener la gloria eterna si es a expensas de morir en esta vida y por tanto dejar de gozar a su amada. El poeta, en un bello arrebató renacentista, quiere vivir el *más acá*, sabedor de la felicidad que podría conllevar la correspondencia amorosa de su enamorada. El *más allá* no sólo es

una suerte de *qué largo me lo fiais*, sino que además y literalmente, le interesa menos que el verdadero paraíso: ella.

Así pues, esta mujer es moradora directa del Paraíso, y menciones explícitas al cielo a propósito de ella son frecuentes en las Églogas y suponen bellas hipérboles sacroprofanas: “durísima presencia / en quien revela el cielo su grandeza” (I, 285-6); “de cuya celestial belleza pura, / por célebres oráculos se entiende / que es el bien que en el cielo se pretende” (V, 70-3); “de cuya gracia sobrehumana / el cielo y las estrellas son despojos” (V, 145-6); “cuyas extraordinarias excelencias / ni en el cielo tuvieron competencia” (V, 167-8); “diosa sobrehumana / donde tiene beldad el cielo” (V, 260-1); “esa beldad / [...] hace resplandecer el cielo” (VI, 98-100); “[Lícida] donde tengo mi gloria señalada / como en parte divina y soberana” (VIII, 141-2). Hay que notar, por tanto, que normalmente –y siempre por lo que aquí estudio- cuando se menciona en los versos el *cielo* se hace como sinónimo de Paraíso, esto es, con su connotación religiosa espiritual, y no con el valor físico –geográfico, si se quiere- de bóveda de la tierra. Por tanto, las menciones a estos lugares hay que leerlas en clave *sacrílega*, puesto que traen a colación de la mujer elementos indiscutiblemente metafísicos, ya sea para indicar una dependencia de los valores religiosos tradicionales respecto a ella, ya sea para crear una nueva *religión* que profesar que tiene en ella el ser último. De igual forma, hay que indicar que la mayoría de la veces que de la Torre utiliza estas imágenes y comparaciones es, como ocurre en estos casos, para establecer un cara a cara entre su dama –y sus atributos- y Dios –y los suyos- del que salen las cuentas o bien igualadas o, incluso (y la hipérbole es más jugosa) la mujer supera a Cristo. Es, de nuevo, lo mismo que dije más arriba: convertir a la amada en Dios supone el *problema* de encontrarse con dos divinidades que compiten por un puesto en el alma y la fe del poeta. Lo habitual, como se ve y se irá viendo, es que la deidad humana desbanque a su antecesor espiritual, produciendo de este modo la hipérbole sacroprofana más pura.

Y precisamente en esta senda *sacrílega*, más allá de la simple adjetivación y de los ejemplos señalados, se inscriben algunos momentos de de la Torre en el que se consiguen algunas hipérboles perfectas, ya que juegos de conceptos que remiten a una construcción intelectual bien armada que convierte, precisamente, a la dama en Dios, con todo lo que ello conlleva. Así, en la Égloga II, verso 65 la pregunta retórica “¿qué más cielo que vella pretendiera?” establece la creación de una nueva realidad en la que la dama *ya es* el Paraíso al que el poeta aspira, borrando del mapa de la vida y de la fe el que debía ser, según la doctrina, la *verdadera* aspiración de su existencia. Expresión

conceptualmente idéntica es “que si esto es cielo, su deidad es ella” (II, 143), con una falsa oración condicional puesto que no se trata, para el autor, de una posibilidad, sino de una certeza. Esta idea de que sea la dama el verdadero cielo se presenta, como dije, en V, 95-6 (“¿qué gloria celestial pretendes darme / si con mi Dafnis vienes a matarme?”), donde queda claro que el enamorado no aspira a otro premio (Paraíso) que el que conforma la propia amada, negando por tanto la posibilidad de la beatitud en otro sentido (en el cristiano, por ejemplo). Expresión ésta casi idéntica a la de VI, 131-3:

¿qué gloria más eterna y más cumplida
pudiera dar el cielo soberano...?

Queda claro en estos versos la transposición *humana* de dogmas de fe cristianos: la eternidad del alma (“no muero totalmente”), la supremacía de la parte espiritual sobre la carnal (“antes vive de mí la mejor parte”), el ascenso del alma hacia su bien y su fin (“para ti mi espíritu se parte”), el gozo de este nuevo estado beatífico (“el descanso más glorificado”), todo esto, digo, no referido a Cristo sino a la mujer amada, y esta superposición se marca claramente a través del último verso, cuando tras esta lista de conceptos relacionados con la adoración a esta nueva diosa, de la Torre sentencia que todo lo dicho “puede ser del alto cielo dado”, esto es, que no tiene nada que envidiar al cielo –cristiano, aquí-, por lo que la magnificencia y la gloria de *su religión amorosa* está a la par de la determinada por la doctrina ortodoxa.

El alma del poeta tiende en ansias y en su propia naturaleza a su bien, a la dama en este caso, tras el transplante hiperbólico de los referentes:

Más que la luz del cielo hermosa,
en quien el celestial sujeto espira
cuya belleza y gracia milagrosa
a su principio soberano admira (Égloga I, 265-8)

La profesión de fe en este sentido es incuestionable, en una perfecta hipérbole compleja: Y es que este concepto de que *el Paraíso es ella* resulta de la esencia misma de esta mujer-Dios, que ha heredado de Él todos sus atributos (adjetivación, nombres, cualidades sobrehumanas) y su colocación respecto al poeta: *arriba* –en el cielo- y hacia adonde el alma aspira:

Porque, señora, en cuanto
tu vida se ausente,
no muero totalmente;
antes vive de mí la mejor parte,
pues para ti mi espíritu se parte
como el descanso más glorificado
que puede ser del alto cielo dado (VI, 453-7)

La devoción de de la Torre es incuestionable (“¿qué más cielo que vella pretendiera?”, Égloga II, v.65), sin duda firme en su propósito de servir y amar al único ser que llena su alma:

Y yo sólo tan firme, cual tú esquivas,
no dejaré de amarte mientras viva (Égloga 2, vv.103-04)

La dama es por tanto, y a la vez, en un complicado y profundo juego hiperbólico, diosa y paraíso que suplanta al cristiano, pero también razón y expresión de que el cielo religioso exista. Vuele a ser, como es habitual y ya señalé, obra maestra de Dios, mediadora hacia lo divino y ejemplo de perfección:

[eres] en quien revela el cielo su grandeza (Égloga I, v,286)

*

Beldad soberana
en quien el cielo adoro (II, vv.111-12)

*

Y a Dios quedad, y con mi ninfa bella,
que si esto es cielo, su deidad es ella (II, vv.142-43, 155-56 y 168-69)

La contemplación de este ser divino es, evidentemente, beatífica, y, tal y como profesa Calixto,²⁵ contemplarla es ver la grandeza de Dios:

Cuya belleza celestial mirando,
tan elevado se quedó advirtiéndolo,
como si la divina inmensa viera (Égloga IV, vv.131.33)

El poeta no correspondido, en punto de muerte, invoca a la amada como quien en la agonía alza la voz piadosa a Dios pidiendo salvación y consuelo: misma terminología

²⁵ “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios [...] en dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse y fazer de mí, imérito, tanta merced que verte alcançasse” (Fernando de Rojas, *La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1993, p.211).

cristiana, aplicada hiperbólicamente a alguien que quiere ser amado y que concibe esa unión como el verdadero Paraíso:

Ya que quieres que muera desamado,
ya que quieres, señora, que yo muera,
injusto premio de mi fe crecida:
oye mi dolorosa voz postrera
[...] y sea recibida,
como del claro cielo,
suelta del mortal velo,
esta alma que merece gloria eterna.
Porque en tu gran beldad la tuvo puesta
como en la sempiterna
que el cielo manifiesta;
a quien su gloria de rigor merece ... (Égloga V, vv.83-97)

Establecido, por tanto, que la mujer es Dios, también ella posee poderes sobrehumanos, tal y como es habitual en la tradición petrarquista, y como señala Manero Sorolla (1990) en su estudio. Por eso ella es capaz de dar “paz, descanso y gloria” (Égloga I, versos 133-6) y “cuya beldad, como la que se adora, / al mundo paz, al cielo gloria daba” (V, 179-80). La mujer hace que “con cuánta perfección, con cuánta humana / y celestial deidad el alma luce” (I, 259-60); y ella alumbra la tierra: “mi pastora / dando su luz a todo lo criado” (I, 294). Pero lo más habitual, siguiendo la senda de lo establecido, es que la dama sea capaz de serenar o embravecer la naturaleza, algo que hasta en cuatro ocasiones indica de la Torre (Égloga I, versos 301-4; II, 44 y ss.; V, 137-44 y 185-92).

Con todo esto, queda claro que en algunos momentos de la Torre crea unas profundas hipérboles sacroprofanas, en las que a través de juegos de concepto y de inversión de referentes la mujer viene a ocupar el lugar y el papel de Dios, desplazando a Éste del punto de mira de la fe y de la adoración. Todo se resume en los versos 187-9 de la Égloga VIII, donde queda claro cuál es la divinidad que sigue el autor y a quién, por tanto, consagra alma y pluma:

Belleza suprema [de la amada],
más que la de los cielos puros clara
y a mi vida más que ellos importante.

2.3.: CONCLUSIÓN

La hipérbole sacroprofana en de la Torre es, básicamente, una hipérbole indirecta, mediada por el mundo clásico, suaave y elegante como Botticelli. A diferencia de los poetas cancioneriles –y de Garci Sánchez- nuestro autor ha adquirido ya una autonomía expresiva, en la que ya no se trata de términos embutidos en un contexto que en teoría les era ajeno, sino que es capaz de presentar verdaderas construcciones hiperbólicas. Sin embargo, todavía no hay un abandono libre de la pluma y la mente, y todavía la fusión directa de planos (sacro, profano), no se da sistemáticamente. De la Torre recurre al mundo clásico, y lo hace no sólo porque por prestigio y por el canon renacentista era éste un camino inevitable, sino también –y quizás *sobre todo*, para este trabajo- porque le constituía una coartada EFICAZ para mencionar a los dioses a propósito de la amada sin hacer saltar por los aires la férrea distinción entre lo divino y lo humano. El mundo clásico, en este sentido, se configuraba perfectamente como un medio camino inocente y prestigioso entre la bajeza de las pasiones humanas y la solemnidad de las cuestiones de la fe. Hay que notar, de igual forma, que incluso en los momentos en los que la hipérbole más aparece –esto es, en las Églogas- el mundo es pagano, y las menciones a las divinidades pueden seguir leyéndose en clave no cristiana. Es importante a este respecto que sólo en las Églogas de la Torre de rienda suelta al *sacrilegio*, y que no lo haga nunca en los sonetos en los que es su voz la que canta. Y es que no tiene por qué entenderse que tras las cuitas amorosas de los pastores subyazga el alma del poeta, mientras que es evidente que en el resto de composiciones en primera persona está hablando de sí mismo. Esto me lleva a pensar que de igual forma que de la Torre no se *atreve* del todo a sacar a relucir a Cristo y a la Virgen a propósito de su amada –y opta en numerosas ocasiones por hipérboles referidas a las deidades profanas-, cuando por fin se abandona a la *blasfemia* no lo hace a propósito de sus vivencias, sino a las de otros, como queriendo eludir responsabilidades. ¿Que se reniega de Dios y del Paraíso en virtud de una mujer que, con sus atributos, cumple sus veces en una religión paralela? Bien, pero es opinión de Palemón y Títiro, de Tirsi y Montano, y no de Francisco de la Torre. Así, poniendo en sus bocas las hipérboles, y ambientándolo todo en las Églogas paganas –y lo que esto conlleva-, nuestro buen poeta podría estar intentando camuflar algo que en el fondo es

él y sólo él quien lo dice, como indica acertadamente Cerrón Puga (1984: 30): “[En las composiciones el sufrimiento y las pasiones] están referidos a la primera persona, no a un tercero, y esto es así porque, en realidad, lo que le importa a Francisco de la Torre es su yo.”

En todo caso, es interesante notar que, de nuevo, la forma métrica impone algunas restricciones en el uso de la hipérbole sacroprofana. Se ha visto que los metros castellanos desvían su uso hacia el simple transvase terminológico –como ocurría en la poesía de Cancionero y Garci Sánchez-, mientras que las formas italianistas –y, precisamente, sobre el modelo italiano- permiten un uso más amplio, elaborado y *sacrílego* del fenómeno. Igualmente, la parte más o menos correspondiente a un *Canzoniere* –la que canta las pasiones amorosas del desdichado poeta respecto a su dama- pone freno a hipérboles demasiado arriesgadas, mientras que las composiciones periféricas y autónomas –las Églogas- y que además insertan nuevos personajes que son los que sienten y padecen sí admiten *blasfemias* más elaboradas e interesantes.

No creo que se trate de simples casualidades, ya que sólo lo serían si no mantuviesen una lógica interna en de la Torre y si –desde luego- no se verificasen, punto por punto como de hecho ocurre, en otros autores, como se verá.

Francisco de la Torre, como buen poeta *hiperbólico* –o, mejor dicho, como buen poeta de su tiempo- termina de una forma o de otra creando hipérboles sacroprofanas en las que su enamorada se convierte en un dios (o en Dios), de manera que todos los planteamientos que la doctrina ortodoxa le brindaba se acaban aplicando ahora al amor de un hombre por una mujer: su dama será el fin supremo de su alma, el Paraíso que conquistar. Por ella se sufre como un mártir y a ella se le rinde tributo, devoción y fe. Ella, naturalmente, ha adquirido esencia divina, y posee ya atributos y perfecciones sobrehumanas, hasta tal punto que suplanta a Dios como eje de la doctrina religiosa de amor. De la Torre, como muchos otros, ha creado otro universo vital, paralelo y excluyente del cristiano, y en este conflicto inevitable él tiene que tomar partido. La decisión, como en los demás casos, es clara: será la dama el centro de sus ansias y el anhelo de su alma enamorada, todo, naturalmente, expresado punto por punto con los dogmas y planteamientos de la doctrina religiosa de la que sólo se aparta por lo que respecta al referente, manteniendo prácticamente intacto tanto la imaginiería como el lenguaje de devoto.

Este sendero se irá enriqueciendo con la personalidad y el estilo de cada uno de los poetas que, sucesivamente y también en paralelo, recorran el camino de la

hipérbole sacroprofana. Cada uno a su manera llevarán la exaltación de la mujer-Dios a nuevos horizontes, pero todos cumplirán una serie de requisitos que derivan precisamente de este planteamiento religioso-vital que crea una nueva profesión de fe a la que someterse.

3: FERNANDO DE HERRERA: LA HIPÉRBOLE POR ACUMULACIÓN

La obra poética de Fernando de Herrera posee unos problemas textuales de primer orden (Cuevas 1985). No creo que sea este el momento de entrar en estas cuestiones, por lo que, de aquí en adelante, utilizaré la edición del sevillano de José Manuel Blecua,²⁶ siguiendo su numeración y amparándome en el hecho de que los estudios del maestro poseen un margen de duda realmente mínimo. En todo caso, los trabajos de Oreste Macrí (1972), aún difiriendo en algunos puntos sustanciales con los de Blecua –autoría de ciertos poemas, fechación, cuestiones textuales- no afectan a la raíz y al motor de este estudio, esto es, a la interpretación y clasificación de la hipérbole sacroprofana, ya que el erudito no se adentra en las cuestiones particularizadas que aquí me propongo llevar a cabo, como por otra parte tampoco suelen hacer los críticos, más preocupados en los fríos y estériles laberintos textuales que por disfrutar de los jugosos frutos del análisis poético en toda su extensión.

Establecidas estas premisas, cabe decir que Herrera, al igual que de la Torre, ejemplifica claramente los tipos y las posibilidades expresivas que la tendencia sacroprofana posee, de modo que el estudio del fenómeno en este poeta ratifica y ahonda las conclusiones parciales a propósito del autor anterior. Evidentemente, ambos líricos se desmarcan también en numerosos puntos, y es a propósito de estas divergencias por las que comenzaré mi estudio del poeta sevillano.

Sin ánimo de enjuiciar la obra artística de ningún autor, he de señalar que, en mi opinión, tanto de la Torre como Herrera adolecen del mismo problema de fondo en sus líricas, aunque en grados opuestos. Así, si se considera la medianía como la virtud (qué otra cosa podemos hacer estando, como estamos, en un ambiente tan renacentista), de la Torre peca por defecto y Herrera por exceso, de manera que al final, y siempre desde mi punto de vista, los dos poetas tropiezan en ocasiones en el asunto de no emocionar al lector, de no arrastrarle consigo a través de sus versos. Es habitual calificar el estilo de de la Torre como blando y melancólico, falto de nervio, y, en efecto, sus cuitas amorosas nunca parecen ni demasiado sentidas ni demasiado lastimeras en el mundo real. Por el contrario, el caso de Herrera es aún más extremo, ya que hasta tal punto lleva su egocentrismo beligerante que los sentimientos expresados rara vez

²⁶ Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 volúmenes.

conmueven: grita tanto que a menudo no se le oye. Poeta grandilocuente en la forma que probablemente oculta un sentir insuficiente, que tiene que ser revestido de grandeza para suplir la falta de fondo. Todo esto no tendría la menor importancia por lo que aquí respecta si no fuera porque estos dos modos extremos de concebir el amor y el arte se manifiestan también en la utilización de la hipérbole sacroprofana. Así, mientras que de la Torre la rehúye abiertamente en muchos textos y busca coartadas –utilizar la religiosidad pagana, ponerla en boca de terceras personas, evitarla en el cancionero en primera persona...- para no entrar en el *sacrilegio*, Herrera se regodea en esa hipérbole, en este sacrilegio, repitiéndolo, intensificándola, de modo que al final la impresión es la de un texto vociferante y escandaloso en todos los aspectos, también en los referentes a las cuestiones de fe.

En resumen y como punto de inicio de este análisis: la hipérbole sacroprofana en Fernando de Herrera está siempre presente y es excesiva tanto en la forma como, sobre todo, en el número. Igual que un poeta suave e íntimo como de la Torre no buscaba estridencias demasiado marcadas, el guerrero Herrera, junto con sus “centellas”, “fuegos”, “honras” y “batallas” de amor gusta de hipérboles exageradas y repetitivas. Y hasta tal punto es así, que este sólo poeta –Herrera- presenta en sus textos prácticamente todos los estadios del fenómeno que esta Tesis, a escala general, pretende trazar. De este modo, el análisis del sevillano se articulará en dos partes fundamentales: una primera, en la que analizaré las hipérboles de tipo más básico (transvase terminológico y adjetivación), y la segunda en la que estarán incluidos los momentos más elaborados y profundamente hiperbólicos.

3.1.: FERNANDO DE HERRERA Y LAS HIPÉRBOLES LÉXICAS

La tendencia sacroprofana, en Herrera, tal y como he dicho, puede reconducirse a grandes líneas a los mismos puntos que en Francisco de la Torre. Así, se encuentran en el sevillano hipérboles por transvase terminológico, hipérboles por adjetivación y por juegos conceptuales de vario tipo. Como he señalado desde el comienzo de mi Tesis y como se verá en las conclusiones al mismo, cada uno de estos modos de afrontar el hecho supone un grado diferente de hiperbolización y de perfección del sistema. Apunté en su momento que el modo más básico de presentar el recurso es la inserción de términos religiosos en contextos profanos, y que desde aquí el

mecanismo podía complicarse y enriquecerse si en lugar de este transvase se optaba por la creación de unidades más amplias, ya fueran a través de la utilización de adjetivos o de la creación de imágenes y conceptos. Es de rigor, por tanto, que no sólo a nivel general este estudio señale este avance de la expresión sino que también el análisis de cada poeta comience por los escalones más bajos de la hipérbole y muestre su evolución hacia formas más complejas.

En Fernando de Herrera se da sistemáticamente la hipérbole sacroprofana por transvase terminológico, y se puede generalizar que prácticamente no hay composición suya –escribió más de quince mil versos- que no entre en este asunto, como queda claro también por el minucioso estudio léxico de David A. Kossoff (1966). Esto, en todo caso, no habría de llamar demasiado la atención si no fuera por tres motivos básicos: primero, que no es el proceder preferido de Garcilaso, modelo y patrón de los renacentistas en castellano, ni de Petrarca y la línea italiana (Navarrete 1994). Segundo, que es éste el recurso preferiblemente grato a los poetas cancioneriles, y no a los italianistas, y Herrera se inscribe ya de lleno en el renacimiento bien entrado o incluso en el pre-barroco.²⁷ Y, tercero, que el autor sevillano es perfectamente capaz de crear hipérboles más elaboradas –y mejores- por lo que no habría de necesitar de un artificio tan burdo y trillado como la inserción de vocablos religiosos.

Pero, sin embargo así es, y casi cada texto de Herrera está plagado de los ya repetidos “gloria”, “fe”, “tormento” –y otros tantos de este tipo- como podían estarlo los de Badajoz. A este punto hay que hacer una pequeña salvedad, muy útil para continuar una senda apuntada a propósito de de la Torre: y es que si bien es cierto que Herrera siembra sus poesías de estos vocablos importados del imaginario religioso, es también cierto que lo hace sobre todo en sus composiciones castellanas –redondillas, quintillas-, y que cuando las inserta en metros italianos su número se reduce, apunta hacia otros sentidos o convive con hipérboles elaboradas, como se verá.

Pero volviendo a lo anterior, he dicho que el sevillano se sirve del transvase terminológico en sus textos –como los autores del XV, como Garci Sánchez, como el de la Torre castellano-, y como en todos ellos el uso del recurso es idéntico: cargar algunos términos de connotación religiosa para que llamen la atención al ser aplicados a cuestiones humanas y que, de este modo, irradian a la dama, al poeta y al sentimiento de

²⁷ Remito de nuevo a los estudios de Blecua (1975) y Macrí (1972) a propósito de la mayor o menor cercanía de Herrera a la estética barroca y al problemático hecho de cuán alargada fue la sombra de la mano de Pacheco a la hora de –literalmente- *restaurar* los textos del sevillano.

un halo de divinidad. Cualquier composición sirve para ejemplificar lo dicho, como la 1, versos 31-34:

Porque sola la memoria
de que vos causáis mi pena
hace mi pasión tan buena
que su mal es mayor gloria.

Nótese el uso inequívoco de los términos “pasión” y “gloria”, provenientes del ámbito religioso y usados ahora en un contexto profano, con toda la intención de acercar ambos mundos, como se ha dicho a lo largo de esta Tesis a propósito de los poetas anteriores. No merece, por tanto, más análisis este recurso, puesto que ya ha sido tratado en su momento,²⁸ pero sí es necesario explicar por qué un autor de la segunda mitad del siglo XVI se preocupó tanto por continuar una senda improductiva frente a las nuevas posibilidades expresivas de las que disponía y que en efecto él mismo utilizó en otros momentos. La única explicación que se me ocurre y que puede tener cierta validez es que lo hizo a propósito. Quiero decir con esto que Herrera, al ser consciente de que sus textos estaban impregnados de violencia expresiva, de honor, lucha y sufrimiento, entendió que llevar a la exasperación el recurso hiperbólico le serviría muy bien para sus fines. Así, al contrario que de la Torre, más íntimo y lírico, el poeta sevillano no desechó ninguna de las posibilidades expresivas que la hipérbole sacroprofana le brindaba y que potenciaban muy bien el tono ardoroso de sus versos. Sin duda él, tan astuto comentarista y analista literario de Garcilaso, no podía pasar por alto que el transvase terminológico era un recurso anticuado y poco efectivo –en la forma y en el concepto, y que su admirado toledano no usaba a menudo- frente a las nuevas posibilidades italianas, pero aún así, ¿por qué no habría de utilizarlo? Se preocupó, eso sí, de crear también hipérboles más elaboradas, pero no por ello debía abandonar un sistema sencillo en su producción y eficaz en sus resultados. Así pues, sembró de un tono religioso sus textos y, sobre estos cimientos, alzó los verdaderos momentos sacroprofanos, bien consciente de que este sobrecargamiento del sistema habría de producir precisamente los fines pretendidos: reiterar hasta la saciedad la idea de gloriosa batalla, de amor combatido. De hecho, su actitud ante la amada, y frente a la blanda melancolía de de la Torre, es ahora gloriosa y queridamente grandilocuente y

²⁸ Vd. Capítulo 1: Garci Sánchez de Badajoz.

egocéntrica. El mismo Herrera lo expresa en numerosas ocasiones, y sirva ésta de muestra (composición 277, versos 13- 4), en la que queda definido su carácter:

Yo estoy dispuesto
para morir ufano en esta guerra

Donde se reiteran los conceptos enlazados de amor como combate (*esta guerra*), aceptación gozosa del hecho (*ufano*) y final heroico (*dispuesto para morir*).

Así pues, es a la luz de la propia personalidad proyectada en sus obras que explico el hecho de que Herrera recurra tanto al transvase terminológico aún a sabiendas de que había métodos mejores: la razón, propongo, es que todo le venía muy bien para sus fines, y cuanto más recargado, mejor.

Por otra parte, también Herrera demuestra en sus textos que este transvase – más o menos siempre presente- se da sobre todo en sus composiciones castellanas, al igual que ocurría en de la Torre.²⁹ Otro argumento a favor de mi hipótesis de que el sevillano lo que siempre quiso fue la acumulación y la reiteración es que, a diferencia de de la Torre, también incluye hipérboles más elaboradas en los metros tradicionales. Por ejemplo, en la redondilla 11 (versos 5-8) encontramos:

Porque vuestra hermosura
no sufre mortal bajeza,
y es corta tanta ventura
para tan alta grandeza.

Donde queda clara la idea de superioridad de la dama frente a los demás hombres – *bajos*- lo que inmediatamente lleva a suponerle una esencia no mundana. Precisamente sobre esta idea de la amada-divina gira el: “espero llegar al cielo” (verso 28), en el que se explica que ella, la mujer, es capaz de salvar o condenar al poeta. También en esta línea de crear hipérboles elaboradas en los metros castellanos se inscriben los versos 26-29 de la quintilla 16, donde ahora es el poeta el que se asemeja a los mártires cristianos o incluso al mismo Cristo, ya que como ellos –y como Él- padeció y obtuvo gloria por su sufrimiento. La hipérbole, elaborada, supone el paso previo de que la enamorada es como Dios, por el que algunos santos penaron-:

²⁹ Para un estudio pormenorizado de los versos octosilábicos de Herrera, remito a Rafael Lapesa, “Los poemas de Herrera en metros castellanos”, *Arcadia, Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*. Dicenda, 7 (1988), pp. 191-211.

Ved que tal es mi cuidado,
que de los males que siento
viéndome bien empleado,
con la gloria del tormento...

También Herrera se asemeja a Cristo cuando, igual que él, sucumbe por amor por la herida de una lanza (uno por fe divina, el otro por pasión humana, de lo que se deriva la equiparación Dios-dama): “debajo de la lanza / del dolor vengo a caer” (quintilla 24, vv. 91-92). Por fin, este sentimiento tan excelso del poeta y que lo convierte en el más penado y perfecto de los amadores, es debido a que su objeto de adoración es también el más sublime, y son expresiones intelectuales religiosas vueltas a lo profano (quintilla 21, vv. 33-40):

Que pues excedo en amor
todo humano sentimiento,
es fuerza que mi tormento
de todos sea el mayor.
es mui justo que mi mal
sobre todos en grandeza,
porque no conoce igual
tu valor y tu belleza.

Así pues, mientras que en de la Torre se distinguían dos grandes vertientes expresivas (la castellana, con el transvase terminológico; la italianista, con hipérboles más complejas), la producción de Herrera es mucho más compacta, y presenta siempre tanto transvases como momentos elaborados. Lo que sí cambia es, como he dicho, su carga, y así, en las estrofas castellanas y aún habiendo hipérboles complejas, su modo de expresión será básicamente el de la inserción de términos, mientras que en los metros italianos, donde reina la hipérbole elaborada, no se abandona tampoco el recurso al transvase, que, eso sí, queda de fondo.³⁰

He rastreado estos vocablos y éste es el resultado de las veces que aparecen y dónde lo hacen:

³⁰ Más a propósito de los poemas castellanos de Herrera en Lapesa, Rafael, <<Los poemas de Herrera en metros castellanos>>, *Dicenda (Arcadia Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada)*, 7 (1998), pp.191-211.

	METROS CASTELLANOS	METROS ITALIANOS
PASIÓN	36 ³¹	26 ³²
GLORIA	37 ³³	109 ³⁴
TORMENTO	55 ³⁵	88 ³⁶
FE	5 ³⁷	13 ³⁸

³¹ Aparece en los romances 1, v. 3; 2, vv. 10, 15, 19, 28, 33, 44; 3, v. 26; 5, vv. 11, 23; 7, v. 20; 8, vv. 41, 69; 10, vv. 8, 62; 11, vv. 18, 64, 78; 12, v. 44, 85; 13, vv. 4, 12, 20; 14, vv. 26, 30; 15, v. 41; 16, vv. 19, 41; 19, vv. 59, 60; 20, v. 19; 24, vv. 59, 98; 25, vv. 20, 81, 110.

³² Aparece en Égloga I, v. 75; Soneto XI, v. 10; Eg. II, v. 15; S. XV, v. 12; Elegía IV, v. 110; E. VII, v. 44; E. I, vv. 30, 33; S. XXXVII, v. 9; S. XXXIX, v. 13; S. CIV; Canción V, v. 70; S. XXV, v. 7; E. III, v. 47; S. XXIX, v. 6; E. IV, v. 35; E. X, v. 70; Canción VII, v. 18; E. XII v. 3; E. II, v. 38; C. VI, vv. 37, 71; S. XXIII, v. 13.

³³ Aparece en los romances Romance 1, v. 29; 2, vv. 25, 34; 3, v. 17; 4, v. 19; 5, v. 13; 6, v. 25; 9, vv. 47, 49; 10, vv. 25, 84; 12, vv. 14, 53, 70, 85; 13, vv. 1, 13; 14, v. 23; 15, vv. 24, 28, 64, 77; 16, vv. 11, 32, 57; 17, v. 89; 18, vv. 30, 62; 19, vv. 59, 81; 21, v. 24; 22, v. 19; 23, v. 32; 24, v. 16; 25, vv. 21, 36, 66.

³⁴ Aparece en Elegía 43, v. 5; E. I, v. 43; Soneto XII, v. 12; S. II, v. 32; S. XV, v. 9; S. XXVII, v. 14; E. III, vv. 10, 14; S. XVIII, v. 8; S. XXVIII, vv. 3, 13; S. XXXVI, v. 11; S. XXXIX, v. 11; E. IV, vv. 91, 107, 202, 221; S. XLIV, v. 7; S. LV, v. 7; S. XLV, v. 10; S. LIV, v. 10; Canción IV, v. 107; E. 4, v. 46; S. III, v. 13; S. V, v. 14; E. I, v. 43; S. XXIV, v. 14; S. XXV, v. 7; E. II, v. 40; S. XXXIII, v. 12; S. XXXV, v. 9; E. III, vv. 2, 49; S. XLV, v. 6; Sextina II, v. 39; E. IV, 22, 46, 50, 73; S. LI, v. 3; E. V, vv. 15, 28, 95; C. II, vv. 16, 26, 67; Sext. III, v. 19; S. LIX, v. 12; S. LX, v. 10; S. LXIII, v. 9; E. XVI, vv. 17, 76, 101; Estancias I, vv. 23, 28; E. VII, vv. 26, 62, 92, 98; Est. II, vv. 6, 47, 106, 123; S. LXXVIII, v. 10; E. X, vv. 16, 26; S. CI, v. 2; S. CIII, v. 13; E. XI, v. 29; E. XII, v. 1; S. CXVIII, v. 12; S. CXXI, v. 13; E. I, v. 67; S. XI, v. 14; S. XII, v. 4; S. XIII, v. 2; S. XXIX, v. 13; E. II, vv. 8, 40, 65; S. XX, v. 10; E. III, v. 47; E. IV, v. 15; S. XLVI, v. 4; Canción III, v. 46; S. XXXV, v. 9; E. X, v. 46; S. XXVI, v. 6; C. IV, v. 107; S. LXV, v. 14; S. LXXXV, v. 6; E. XI, vv. 12, 42, 184, 196; C. VII, vv. 14, 36; E. XII, v. 20; S. CIII, v. 13; S. CVIII, v. 13; S. CIX, v. 9; S. XCIX, v. 10; S. III, v. 14; S. X, v. 12; E. II, v. 35; S. XVII, v. 12; S. XXII, v. 14; C. III, v. 5; E. V, v. 47; S. LXXIV, v. 1.

³⁵ Aparece en Romance 2, vv. 30, 38, 41; 4, v. 53; 5, vv. 12, 60; 6, vv. 13, 31; 7, vv. 2, 24; 8, vv. 35, 103; 9, vv. 32, 52; 10, vv. 5, 67, 76, 136; 11, vv. 19, 85, 100; 13, vv. 9, 19; 14, v. 34; 15, vv. 24, 48, 70; 16, vv. 6, 22, 37; 17, vv. 8, 40; 18, vv. 44, 79; 19, vv. 35, 80; 20, vv. 15, 23; 21, vv. 14, 19; 22, vv. 4, 54; 23, vv. 24, 36, 64, 76; 24, vv. 35, 64, 128; 25, vv. 19, 32, 45, 68, 98.

³⁶ Aparece en Soneto 42, v. 7; S. 43, v. 8; S. II, v. 8; S. III, v. 8; Elegía I, v. 2; S. VIII, v. 4; E. II, vv. 5, 35; S. XIII, v. 4; S. XVIII, v. 2; S. XXI, v. 13; E. III, v. 49; S. XXXII, v. 6; S. XXXVI, v. 9; S. XXXII, v. 3; E. IV, vv. 85, 221; E. V, v. 124; S. I, v. 9; E. I, v. 46; S. XXV, v. 4; S. XXVII, v. 9; S. XXXVII, v. 14; S. XLVII, v. 9; S. XLVIII, v. 13; Sextina II, v. 15; E. IV, vv. 14, 37, 64; E. V, v. 92; S. LIX, v. 10; S. LX, v. 14; E. VI, v. 7; Estancias, I, vv. 13, 40; E. VIII, vv. 21, 41, 61; S. LXXII, v. 4; Est. II, vv. 59, 92, 108, 136; S. LXXIV, v. 4; S. LXXVIII, v. 12; E. IX, v. 11; S. LXXXV, v. 5; S. XC, v. 11; S. XCIV, v. 13; S. XCIX, v. 2; S. CIII, v. 12; E. XI, v. 30; E. XII, v. 22; S. CXV, v. 2; S. CXVIII, v. 13; S. CXIX, v. 4; E. I, vv. 37, 148; E. II, v. 8; S. XIX, v. 12; S. XIII, v. 11; S. XXV, v. 1; E. III, v. 34; S. XX, v. 6; S. XXVIII, vv. 47, 98; E. IV, v. 10; S. XLII, v. 4; E. V, v. 130; S. L, v. 12; S. LV, v. 9; E. VIII, v. 9; Canción IV, v. 117; S. XC, v. 11; E. XI, vv. 109, 131; Canción VII, v. 29; S. XCIX, v. 2; S. C, v. 11; E. XII, v. 33; S. CVIII, v. 7; S. IV, v. 13; S. X, v. 6; E. II, v. 36; S. XVI, v. 9; S. XXII, v. 2; E. V, v. 37; S. LXVII, v. 14; S. LXXIV, v. 4.

³⁷ Aparece en Romance 9, v. 40; 10, v. 29; 11, v. 80; 16, v. 14.

³⁸ Aparece en Égloga II, v. 25; Soneto XXIII, v. 9; Elegía IV, v. 239; S. VIII, v. 14; S. LXIII; Elegía VI, vv. 38, 45; Estancias, I, v. 5; E. VIII, v. 101; Est. II, v. 113; S. CIII, v. 3; S. XX, v. 2; S. XCIX v. 1; S. LXXIV, v. 9.

Si analizamos en conjunto lo dicho de los tres poetas analizados hasta ahora, queda la situación resumida en el siguiente esquema comparativo:

	GARCI SÁNCHEZ	DE LA TORRE	HERRERA
Metros Castellanos	transvase	transvase	sobre todo transvase + hipérboles
Metros Italianos	-----	hipérboles	sobre todo hipérboles + transvase

Están claras, por tanto, dos conclusiones: primera, que Herrera es más compacto en sus textos, debido a –en mi opinión– esa voluntad suya obsesiva de recargar las líricas en aras de una mayor potencia, fuerza y violencia del sentimiento y la expresión. Y, en segundo lugar, que la idea apuntada en el apartado anterior a propósito de de la Torre continúa en el sevillano, y en efecto a metros castellanos suele corresponder el uso del transvase terminológico mientras que a estrofas italianas, la más libre y elaborada utilización del recurso.

Por lo que respecta a un segundo peldaño de la hipérbole tras esta inserción de términos “fuera de contexto”, Herrera gusta de crear hipérboles léxicas por medio de adjetivación religiosa, y son 5 los vocablos recurrentes a este respecto: “divina”, “sagrada”, “angélica”, “inmortal” y “santa”, además del término *cielo* y su derivado adjetival *celeste*. En más de cuarenta ocasiones encontramos que la dama –o algo a ella referido– es *sobrehumano*, generando la hipérbole consiguiente: “divina hermosura” (poema 70, verso 22); “divina y celestial belleza” (70, v. 76); “divina alteza” (73, 9); “divinos ojos” (119, 61); “divino resplandor” (156, 5); “divino esplendor de belleza” (206, 1); “divino valor” (248, 28); “divina fuerza que en vos veo” (275, 64), entre otros.³⁹

³⁹ Más ejemplos: “mi alma siente ya el ardor divino / con dulzura amorosa” (291, vv. 49-50); “la luz divina / vuestra” (354, vv. 37-8); “divino aliento” (365, v. 25), “divino amor” (148, v.2), “tesoro celestial” (148, v.6), “inmortal grandeza” (148, v.10), “luz pura” (167, v.22), “inmortal hermosura” (173, v.47), “ardor sagrado” (200, v.3), “angélica belleza” (234, v.14), “ojos celestiales” (255, v.19), “celestial semblante” (259, v.4 y 365, v.20), “esplendor sagrado” (142, v.6), “celestial sirena” (377, v.7), “excelsa luz divina” (385, v.52), “dulce bien del alma mía” (401, v.1), “divino entendimiento” (420, v.122), “inmortal belleza” (466, v.8), “eterna hermosura” (468, v.3), “angélica belleza” (poema 235,

Evidentemente, al convertir a la dama en Dios, tal y como dije a propósito de de la Torre, ella adquiere las características que le eran típicas como por ejemplo la eternidad: “eterna hermosura” (poema 135, verso 6); “inmortal merecimiento” (171, 7); “inmortal hermosura” (173, 47); “eterna belleza” (235, 14); “como su inmensa hermosura / i su valor, así será infinito” (275, 89-90); “que sois toda inmortal y soberana” (316, 14), “eterno ardor” (357, 6). También como en el caso del autor anterior, se insiste en que este ser medio humano, medio divino, es glorificado y venerado por el poeta, imponiendo una carga mística al sentimiento amoroso: y el verbo “adoro” aparece varias veces en sus líricas (por ejemplo en 199, v. 8; 219, v.3; 357, v.2) y en otro momento se elabora más el concepto: “sois vos mi Estrella sola venerada / de l’alma” (275, 76-7).

Por lo que respecta este uso léxico de la hipérbole sacroprofana, quizás el término más rico de connotaciones es “cielo”, que Herrera utiliza en una veintena de ocasiones: “y el cielo se abre a vuestra lumbre pura” (poema 37, verso 34); “dorado cielo” (135, 6); “viera l’alma Belleza; que florece, / y esparce lumbre y puro ardor del cielo” (201, 78); “y dudoso de él, al mismo punto / vuelvo, y en tu fulgente Ponto admiro / su esplendor, i en el cielo, dividido” (221, 11-14); “celestes ojos” (240, 56).⁴⁰ Hay que notar, y como ya dije a propósito de de la Torre, que en la inmensa mayoría de las ocasiones el vocablo “cielo” hay que interpretarlo en clave religiosa, y no geográfica, y es ahí donde reside sobre todo su valor hiperbólico. El artificio, de este modo, pretende asignar a la mujer las características propias de los *verdaderos* moradores del cielo. No en vano, y como se verá en su momento⁴¹, Lope de Vega, al tratar de cuestiones religiosas y describir a Cristo repetirá algunas de estas expresiones literalmente, como “ojos celestiales”, que en ese caso sí serán utilizadas en sentido recto. Lo que demuestra esto ahora es que, indudablemente, algunos de los modos de referirse a la dama que acabo de señalar poseen evidentes tonos religiosos, que han cambiado de refrente.

Hay momentos incluso –y a propósito de la hipérbole léxica sobre el término “cielo”- en los que se establecen verdaderos malabarismos conceptuales a propósito de

verso 14), “angélica armonía” (364, 9) y “ardor santo” (poema 263, verso 8); “¡Ay, mi sagrada Luz...” (poema 59, verso 9); “sagrada hermosura” (70, 95); “ardor sacro” (112, 81); “sacro fuego” (112, 42); “sagrado lucero” (170, 3); “rayo d’amor sagrado” (173, 58); “bello ardor sagrado” (199, 3); “sacra” (e48, 34); “Aquel sagrado ardor que resplandece / en la belleza de l’Aurora mía” (311, 1-2).

⁴⁰ Otros ejemplos: “la Celestial belleza de vuestra alma” (248, 25); “ojos celestiales” (255, 19); “sereno y celestial semblante” (259, 4 y 365, 20); “celeste fuego” (313, 16); “celestes luces bellas” (332, 51); “Aquel tierno semblante, venerado, / la bella Luz; de el cielo gracias llueve” (354, 76-7).

⁴¹ En la Segunda Parte de este trabajo, capítulo 2.

dicho vocablo, produciendo por tanto expresiones sacroprofanas que exceden la mera categoría léxica:

esta belleza, que del largo cielo
contiene ‘en la más felice parte,
a do con clara luz su luz reparte
sereno deja el aire, alegre el suelo. (41, 14)

*

No habrá en el suelo nuestro, ni en el cielo
hebras lucientes d’oro terso tales,
ni d’amor tan hermosa red y llama.
Ni aun en el cielo avrá, ni avrá en el suelo
despojos de cabello ilustre iguales
honor, o rica Trenza, de quien ama. (296, 9-14)

Queda claro en estos versos que el vocablo “cielo” está connotado en su puro significado religioso de perfección y espiritualidad, y que la dama, al aplicársele, recibe también todas las gracias y las características propias de los referentes en su interpretación *recta* (Dios, Cristo, la Virgen...).

3.2.: FERNANDO DE HERRERA Y LAS HIPÉRBOLES CONCEPTUALES

Retomando estas últimas hipérboles conceptuales construídas sobre el valor semántico de uno de sus términos léxicos –“cielo”-, presento a continuación los ejemplos en los que verdaderamente se produce un momento sacroprofano por pura construcción conceptual. Son numerosísimos en Herrera –más de un centenar- ya que suponen tanto el grado más elaborado del recurso, como las expresiones más contundentes del hecho. Y ambos objetivos –superioridad poética, excelencia del sentimiento- son base fundamental de la teoría lírica y vital de este sevillano grandilocuente.

Como dije más arriba, Herrera gusta de la hipérbole recargada para remarcar lo más posible la fuerza del sentimiento que pretende transmitir. A diferencia de de la Torre no tiene en reparo en utilizar todos los recursos de los que poseía, y sí se lanza en la senda hiperbólica sin tapujos ni frenos. Y así, encontramos en sus líricas algunos momentos que son auténticas profesiones de fe:

No gozo sin ti de alguna gloria,
ni estoy de cosa alguna satisfecho.
Tú sola eres regalo y mi alegría,
tú sola eres eterna en mi memoria. (68, 129-132)

*

mi bien, mi dulce amor; no quiera el cielo
que yo ame otro. (68, 150-151)

*

Mas yo alegre en mi luz maravillosa
a consagraros ando voy mi vida. (204, 5-6)

El poeta ya sólo existe, como he mostrado también a propósito de de la Torre, por y para su bella amada:

Por vos viven mis ojos en su llama,
o Luz del alma, y las doradas hebras
la nieve rompen, y dan gloria al cuello. (248, 37-39)

*

Oid atenta el son del tierno canto,
hermosa Estrella mía; que yo veo
en vuestra luz la llama, en quien levanto
ardiendo prestas alas al deseo.
Por vos venzo el dolor, y rindo el llanto,
i lleno de la gloria, que poseo;
hallo, que en vos mi pena se desculpa,
y en mi dichoso mal estoy sin culpa (280, 1-8).⁴²

En otros casos son aseveraciones: “deseo eterno de mi gloria pura” (70, 59); “y contemplo por vos la suma alteza, / el celestial espíritu y la gloria” (70, 138-139); “dando gloria / salistes” (170, 10-11); “[ella] muestra su gracia y su grandeza” (221, 4); “Yo veo el bien, que tuve, ya deshecho, / y mi segura fe, de cuitas llena” (266, 5-6); “el espíritu vos halla” (280, 31); “a quien más favorable aspira el cielo” (295, 48); “[sois] glorioso Cielo en nuestro suelo” (295, 102); “me llevase esta Luz serena y bella / que humilde reconozco por Señora” (365, 74-5).

O también puede ser que se pondere la superioridad de la amada: “Siempre la honra ilustre y soberana / de mi fulgente Luz le diera parte / con verso y armonía más que humana” (69, 64-66); “gracia, valor, ingenio, entendimiento / no visto en nuestra humana compostura” (70, 92-93); “Jamás alzo las alas alto el cielo, / de rosados colores

⁴² Más ejemplos: “[dos bellos ojos] son causa, que cantar bien deseara / el principio i los fines de las cosas.” (168, 10-11); “Yo sé, que muero ya, y que soy ejemplo, / aunque ofrecido al mal de mi cuidado, / de venturoso amor en alto templo.” (275, 52-54).

adornado, / mi tierno y amoroso pensamiento, / que de vos, ¡O Luz mía!, no olvidado, / temiese nombre dar al ancho suelo, / del serúleo Neptuno hondo asiento, / como ahora que el blando y dulce aliento / del manso Amor, que favorable espira, / temo para cantar la gloria vuestra, / si a la alma no me inspira / la lumbre que a subir al cielo adiestra; / porque para estimar tanta belleza, / no ay espíritu igual a su grandeza” (70, 1-13); “Que, fuera del Amor, virtud del cielo, / pudo mostrar en lagrimas hermosas / un nuevo efeto, nunca visto, al suelo” (255, 76-79); “a vuestra alteza ínclita” (255, 70); “Vuestro valor excede soberano / al más claro i excelso entendimiento, / i ciega vuestra luz resplandeciente / los ojos del humano sentimiento” (295, 106-9).

En ocasiones se trata de volver sentimientos y actitudes religiosas a lo profano: “la perfecta luz busqué encendido” (poema 66, verso 48); “Así fuese yo al cielo, que gobierna / en cerco las figuras enclavadas, / para siempre mirar sus luz eterna” (152, 214-216); “Trabajo dulce, amado sufrimiento, / que sin pavor podéis llevarme al cielo” (210, 12-13); “¿No espero tornar al bien supremo [la dama]? (231, 15); “O mi vida, mi alma, bien, y gloria; / y vos suspiros de amorosa suerte, / por quien gané vencido la vitoria” (240, 49-51); “luz del alma” (255, 1); “Con la grande igualdad, que en la belleza / vuestra mi alma tiene semejante; / que trasfigure en mi vuestra grandeza” (280, 33-35). A propósito de esta transfiguración, de esta unión de los amantes en una sola alma, Herrera señala que

todo en vos [vos me habéis] transfigurado. (119, v.62)

*

Con él mi alma, en el celeste fuego
vuestro abrasada viene, y se transforma
en la belleza vuestra soberana. (135, vv.9-11)

En fin, otras expresiones son más genéricas y de diferente tipo (algunas de ellas de claro sabor neoplatónico): “aquellas vivas luces, que al sagrado / cielo ilustran con rayos de belleza” (119, 28-30); “Que será esta Luz pura de belleza, / la fe del justo Amor en poca tierra vuelta...” (225, 9-10); “O Luz, gloria de Esperia, y ornamento, / criada por mostrarnos la belleza, / del alto, y claro, y celestial asiento” (249, 46-48).⁴³

⁴³ Otros ejemplos de este tipo:). “vi la luz y belleza y amor mío / en la serena noche al cielo abierto” (299, 3-4); “Aquel bello resplandor de luz serena / me miró blandamente de su alteza” (339 19-20); “Mas yo, que no levanto presto el vuelo, / culpa del ser humano a vuestro asiento, / gimo desamparado en este suelo” (300, 64-6).

Claro está que estas clasificaciones son limitadas y que algunos ejemplos podrían inscribirse en más de una o incluso entrar en otras nuevas, pero aquí no me ha interesado tanto señalar qué significan estas hipérboles como dejar claro que, a diferencia de las anteriores, ahora son conceptuales y se basan en implicaturas lógicas, y no en los términos sueltos que las componen. Así, parece evidente que estos momentos, aún produciendo y apuntando hacia lo sacroprofano, se alejan de los métodos típicos de Garcí Sánchez y de la simple adjetivación religiosa, por lo que justo es que se clasifiquen en otro nivel –superior- para dar cuenta de las diferentes vertientes que el fenómeno posee.

Para terminar con estas hipérboles conceptuales, hay que indicar que en ciertas ocasiones -8- Herrera construye sonetos completamente sacroprofanos, esto es, en los que las hipérboles no se encuentran sólo en algunos versos o estrofas, sino que impregnan la composición completa. Son normalmente líricas neoplatónicas, en las que se insiste sobre la idea de subida, que evidentemente se interpreta en clave sacroprofana con el doble plano de ascenso del alma hacia Dios- ascenso del poeta a la dama, de lo que se deriva –de nuevo- la equiparación mujer-divinidad, tal y como señalé en el apartado anterior a propósito de Francisco de la Torre:

Composición 148

Serena Luz, presente, en quien espira
divino amor, que enciende y junto enfrena
pecho gentil, que en la mortal cadena
al alto olimpo glorioso aspira;
ricos cercos y oro, do se mira
tesoro celestial de eterna vena;
armonía de angélica sirena,
que entre las perlas y el coral respira.
¿Cuál nueva maravilla, cuál ejemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
la sombra del hermoso y puro velo?
Que yo en esa belleza que contemplo,
aunque a mi flaca vista ofende y cubre,
la inmensa busco y voy siguiendo al cielo.

*

Composición 258

Probó atento el artífice dichoso
a la imagen impresa y forma pura
hacer no inferior la hermosura,
por quien Betis va al piélago pomposo.
La gracia dio, dio el resplandor hermoso
que en la nieve la púrpura figura,

lumbre que a la tiniebla vence oscura,
mas que todos osado y temeroso;
pero la majestad de la belleza
tierna, y serena gloria de la frente,
y ojos dulces do el blando amor se cría,
no pudo, y justo fue que su rudeza
vuestra beldad no alcance floreciente,
sola entre tantas, ¡oh ínclita María!

*

Composición 311

Aquel sagrado ardor que resplandece
en la belleza de l'Aurora mía,
mi espíritu moviendo, al pecho envía
la pura imagen, que en mi alma crece.
En ella esta fijada; y de allí ofrece
al pecho su valor en compañía;
y de sí mesma efetos altos cría;
con que m'ingenio i nombre s'engrandece.
Vuelo tan alto que con rayo fiero
o con ardiente Sol fuera impedido;
si no me diera aliento mi Luz pura.
Mas ya que muero, como siempre espero;
ni en Mar seré, ni en Río sumergido;
que el mundo me dará la sepultura.

Así pues, y como puede observarse, estas composiciones se caracterizan por un tono religioso, aunque se trata de textos profanos.⁴⁴ Es recurrente la idea del ascenso:

⁴⁴ Además de estos ejemplos presento ahora otros en esta misma línea: "Ardientes hebras do se ilustra el oro, / de celestial ambrosía rociado / tanto mi gloria sois y mi cuidado / cuanto sois del amor mayor tesoro, / luces que al estrellado y alto coro / prestáis el bello resplandor sagrado, / cuanto es Amor por vos más estimado / tanto humildemente os honro más y adoro. / Purpúreas rosas, perlas de Oriente, / marfil terso y angélica armonía, / cuanto os contemplo tanto en vos me inflamo / y cuanta pena el alma por vos siente / tanto es mayor valor y gloria mía, / y tanto os temo cuanto más os amo." (poema 142); "Cual del oro el cabello ensortijado / y en mil varias lazadas dividido, / y cuanto en más figuras esparcido / tanto de más centellas ilustrado. / Tal de lucientes hebras coronado, / Febo aparece en llamas encendido, / tal discurre en el cielo esclarecido / un ardiente cometa arrebatado. / Debajo el puro, propio y sutil velo, / amor, gracia y valor y la belleza / templada en nieve y púrpura se vía. / Pensaba que se abrió esta vez el cielo / y mostró su poder y su riqueza, / si no fuera la Luz del alma mía. (175); "Desea descansar de tanta pena, / conociendo ya tarde el desengaño, / mi alma, hecha a su dolor extraño, / y del perdido tiempo se condena. / Ve su triste esperanza de ansias llena, / poco bien, mucho mal, perpetua daño, / y las glorias debidas cierto engaño, / que el su dulce tirano al fin ordena. / Siente sus fuerzas flacas y sin brío, / y su deseo vano y peligroso, / y medrosa levanta apenas el vuelo. / Amor, porque no crezca en ella el frío, / el fuego aviva do arde, y sin reposo / busca y gime, hallando la luz del cielo." (241); "Si yo puedo vivir de vos ausente, / fálteme siempre el bien y ofenda al cielo, / y al débil cuerpo mío en débil vuelo / la alma, suelte del peso, no sustente. / Si puedo respirar sin el presente / vigor de vuestra luz, el impío suelo, / lleno de eterna sombra y desconsuelo, / entre el perdido número me cuente. / Si padezco doliente y apartado, / si se enajena el bien que en vos tenía, / ¿Por qué no rompe el pecho esta mudanza? / Si muero do se pierde mi cuidado, / a mis ojos Amor ¿por qué no envía / un solo rayo dulce de esperanza?" (268); "Al sereno esplendor de luz ardiente, / de celestial safiro a la belleza / l'alma, bolando en torno con presteza, / las alas roxas mueve dulcemente. / Amor, que d'este cielo nunca ausente / respira, le descubre su grandeza, / i de gloria mil bienes i riqueza; / que ella sola los conoce i siente. / Es este engaño siempre

“levanta el vuelo”, “sin reposo halla luz del cielo” (composición 241), “en leve vuelo el alma” (268), Vuelo tan alto [...] me da aliento mi Luz pura” (311), “l’alma, volando en torno con presteza, / las alas rojas mueve dulcemente” (352), tono éste más propio de textos místicos que de confesiones amorosas (Ruiz Pérez 1997: 6-9). Y es que la dama, se sabe, produce al ser como un dios que el alma del poeta también busque su centro y su lugar, en este caso cerca de ella, en un nuevo Paraíso. El alma del poeta tiende a la amada de la misma manera de que las almas, por amor y por inclinación natural, vuelven a Dios. Se trata de una de las hipérboles más interesantes ya que supone una auténtica arquitectura intelectual en la que la mujer ha suplantado a Dios como centro y fin de las ansias espirituales del poeta. Herrera la presenta en varias decenas de ocasiones:

Al resplandor de la belleza pura
corre [el alma] encendida con tanta gloria
que ni otro bien ni otro placer procura. (249, vv.106-108)

*

Mi alma procura y ver desea
vuestra serena faz, arde su fuego,
sin que en ella su gloria y su bien vea. (401, vv.40-42)

*

Aquel vigor, aquel celeste fuego
que enciende mis entrañas, me levanta
de la oscura tiniebla y error ciego. (313, vv.16-18)

Igual que en la doctrina católica, la idea de que el cuerpo es un estorbo para el alma en su afán y deseo de ascenso hacia el Creador, siguiendo un impulso natural que la lleva a (re)encontrarse con Dios, es ahora elaborada en clave amorosa por Herrera, que en otra hipérbole conceptual compleja admite que

Mi alma no soporta pesar tanto,
y, el nudo que la estrecha desatado,
ligera irá con vuelo acelerado,
sin descansar siguiendo su ardor santo. (263, vv.5-8)

Quizás el más bello ejemplo de esta idea es el que aparece en la composición 249 (vv.238-246) entre otras cosas, por la evidente deuda con el maestro Garcilaso al que retoma:

và, i s’olvida / de quien cuidadoso de su afán la llama, / i en conocido error cansa i porfía. / Porq’espera tal vez allí, encendida / d’aquellas puras luzes en la llama, / hallar sepulcro igual a su osadía.” (352).

Señora dulce mía,
 si pura fe, debida a vuestra alteza
 [...] en ver que oso y espero
 premio que se compare a su grandeza.
 Tanto por vos padezco, tanto os quiero,
 y tanto os di, que puedo ya atrevido
 decir que por vivo y por vos muero.⁴⁵

Esta elevación del alma de la que aquí sólo presento unos pocos ejemplos significativos⁴⁶, es clara. Por eso, el autor también se inflama: “angélica armonía [...] tanto en vos m’inflamo” (142), “que enciende el noble pecho” (148), “Aquel sagrado ardor que resplandece” (311).⁴⁷

Si Dante, en uno de sus hermosísimos (y fundamentales) sonetos de su *Vita Nuova*, al ver a su dama afirmaba que

Tanto gentile e tanto onesta **pare**
 la donna mia quand’ella altrui saluta,
 ch’ogne lingua deven tremando muta,
 e li **occhi** non l’ardiscon di **guardare**.
 [...] Mostrasi sì piacente a **chi la mira**,
 che da per li **occhi** una dolcezza al core
 [...]e par che de le sue labbra si **move**
 un spirito soave pien d’amore,
 che va dicendo all’**anima**: Sospira...⁴⁸

⁴⁵ Cfr. “Yo no nací sino para quererlos; / mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma misma os quiero. / Cuanto tengo confieso yo deberos; / por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero.” (soneto V, Vega, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1982, p. 182).

⁴⁶ Más casos: “Yo [...] por senda trabajosa / sigo entre las tinieblas a su lumbre, / abrasado en su llama gloriosa.” (249, vv.22-24); “Levantando el alma de la tierra, / subiré a las regiones celestiales, / do todo el bien y quietud se cierra.” (249, vv.133-35); “Así fuese yo [...] / para siempre mirar su luz eterna; / así sus luces puras y sagradas / volviese siempre a mis vencidos ojos, / y me abrasase en llamas regaladas.” (249, vv.214-19); “Fue en mi luengo camino cierta guía / mi Luz” (260, vv.17-18); “Yo veo / en nuestra luz la llama en quien levanto, / ardiendo, prestas alas al deseo. (280, vv.2-4); Cual baja el bello Amor del alto cielo, / con crispante esplendor esclarecido, / tal mi Luz pareció con encendido / vigor, que hace ilustre y rico el suelo. / Mis ojos, que gozan esta gloria, / son dichosos [...]” (413, vv.5-11); “Alma bella, que en este oscuro velo / cubriste un tiempo tu vigor luciente, / y en hondo y ciego olvido gravemente / fuiste escondida, sin alzar el vuelo; / ya, despreciando este lugar, do el cielo / te encerró y apuró con fuerza ardiente; / y roto el mortal nudo, vas presente / a eterna paz, dejando en guerra el suelo. / Vuelve tu luz a mí, y del centro tira / al ancho cerco de inmortal belleza, / como vapor terrestre levantado / este espíritu opreso, que suspira / en vano, por huir de esta estrechez; / que impide estar contigo descansando.” (435).

⁴⁷ Referencias al alma que se inflama en el fuego de amor e imagería semejante las encontramos en 42 casos: composiciones 106, 108, 109, 112, 119, 123, 142, 152, 153, 156, 179, 189, 206, 227, 248, 274, 275, 276, 280, 322, 337, 341, 346, 351, 366, 367, 370, 371, 375, 376, 377, 385, 389, 390, 391, 393, 399, 401, 444, 450, 568, 469.

⁴⁸ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, ed. de Edoardo Sanguineti, Milano, Garzanti, 1979, pp.51-52.

Herrera, en su poema 426 (vv.9-149), le sigue, admitiendo que

Su llama [de la dama, y del amor por ella] en él enciende **a quien la mira**,
y en la virtud, que halla, soberana
eleva el alma abrasada en alto vuelo.
Y, con la gloria eterna que lo inspira,
goza, excelsa y bellísima Diana,
el sereno esplendor del alto cielo. (426, vv.9-14)

Es evidente que el calco lingüístico (“a chi la mira” – “a quien la mira”) y las referencias paralelas a la visión, al alma y a la elevación por medio del amor hacen inevitable el paralelismo. Y no se trata sólo de establecer una relación entre el modelo de autoridad y el poeta italianizante que lo sigue, sino, mucho más interesante para lo que me ocupa, entender que quien imita de esta forma es porque comparte los planteamientos del referente (García Galiano 1992). Y Dante, sin dudas, es uno de los poetas más *hiperbólicos* de la tradición occidental: su amada –Beatrice–, tanto en la *Vita Nuova* como en la *Commedia*, es ya sin duda *donna angelicata*, ser más del otro mundo que de este.⁴⁹ No en vano, y quizás en la hipérbole más bella de toda la poesía italiana, Dante dice de ella, precisamente en el soneto mencionado, que “par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare.” Algo que, desde luego, tanto Herrera como todos los poetas *hiperbólicos* castellanos suscriben al pie de la letra a propósito de sus enamoradas, como buenos petrarquistas (Hernández Esteban 1985).

No hay dudas de que estas amadas son reflejo del cielo, al que incluso pueden llegar a superar: “Luces, que al estrellado y alto coro / prestáis el bello resplendor sagrado” (142), “Ricos cercos dorados, do se mira / tesoro celestial de eterna vena” (148), “Pensará, se abrió esta vez el cielo, / y mostró su poder y su riqueza, / si no fuera la Luz del alma mía” (175). Por eso, la actitud del poeta es de adoración (“os honro más y adoro”: 142), de necesidad de ella (“Si yo puedo vivir de vos ausente, / fálteme siempre el bien, y ofenda el cielo”: 268), y de contemplación (“cuanto os contemplo, tanto en vos me inflamo”: 142; “que yo, en esa belleza, que contemplo”: 148).

El poeta enamorado Herrera, literalmente, muestra su devoción religiosa y de intenso amor hacia una dama, en los mismos términos en los que se expresa una fe espiritual en más de una decena de ocasiones. Son, de nuevo, complejas hipérboles de pensamiento, ya que suponen la confrontación de dos universos excluyentes pero que se

⁴⁹ Vd. Scrimieri, Rosario, *La analogía Beatriz-Cristo*, Cuadernos de Filología italiana, 8 (2001), pp.65-77.

expresan con los mismos términos. Sólo teniendo en mente el primero (el católico) se desentraña el significado del segundo (el del amor de un hombre por una mujer). Algunos casos son directos (“[eres] mi fe y mi pensamiento soberano” (119, v.25); “vos honro humilde y vos adoro” (142, v.8), y en otros la idea se alambica:

Yo [...] canto vuestra lumbre,
que me afina en las llamas de su gloria. (417, vv.13-14)

*

Sólo de unos honestos, dulces ojos
tengo lleno mi alto pensamiento;
sólo de una belleza cuido y siento;
que da justa ocasión a mis enojos.
Sólo me prende un lazo; que en manojos
de oro esparce el Amor al manso viento;
sólo de una grandeza mi tormento
procede, que enriquece mis despojos.
No escucho otra voz, ni amo, y no me acuerdo
de otra gracia jamás, ni espero y veo
otro valor igual en mortal velo.
Si no fuese saber, que ausente pierdo
la gloria, que se debe a mi deseo,
nunca más bien de Amor me diese el cielo. (412)⁵⁰

Ahora bien, si se toman estas ideas por separado, cada una de ellas apunta hacia ademanes religiosos, hacia actitudes místicas: la contemplación, la adoración, el inflamarse y ascender hacia el cielo por medio de la fe, el encontrar el lugar al que se pertenece y donde se adquiere la gloria... Y todo esto, sin embargo, está en estos versos para referirse a la amada, a los sentimientos provocados por ella, de lo que se deduce que la mujer es capaz de suplantar a Dios y a su mundo circundante para convertirse en nuevo centro de las ansias del enamorado.

No en vano la dama hace que el poeta llegue al Paraíso, suplantando claramente a Dios, ya que no es ya a Él a quien se aspira, sino a ella:

⁵⁰ Hay muchos más casos: “Nací para inflamarme en la pureza / de aquellas vivas luces que al sagrado / cielo ilustran con rayos de belleza” (119, vv.28-30); “Sois vos mi Estrella sola, venerada / del alma que vos honra con firmeza, / aunque no agradecida, no mudada” (275, vv.76-78); “Porque a la eternidad de la Memoria, / por precio de beldad maravillosa, / consagro vuestro nombre yo en su templo” (357, vv.12-14); “No veo / la Luz, que al alma da virtud crecida, / y pierdo el bien, que siempre ver deseo” (365, vv.64-66); “la belleza / vuestra y serena luz, que humilde honoro” (357, vv.1-2); “Cual vuela la paloma blanca y pura, / tal en la gloria, que suspenso honoro, / mi canto volará con voz segura” (275, vv.91-93).

Que sea inmensa gloria, yo no niego,
pero por este paso, en alto vuelo,
do es sin vos imposible alcanzar, llego,
y separada del umbroso velo,
como desea estar, mi alma pura
se halla alegre en el luciente cielo (112, vv.43-48)

El alma de Herrera, como la los demás poetas *hiperbólicos*, vive en y para ella, con devoción absoluta, con fe inquebrantable:

Connmigo irá el Amor igual en parte
con la mitad del alma, que me alienta,
que el resto vive en vuestra fe, que adora (399, vv.9-11)

Todo este proceso amoroso y espiritual, de hecho, es inevitable, ya que el poeta afirma sin dudas que “nacé yo destinado a vuestra llama” (337, v.9)⁵¹.

La amada, claro está, para ser capaz de suscitar estos sentimientos tan excelsos en el poeta, es la más perfecta de las criaturas. Es “Inmortal hermosura, / rayo de amor sagrado” (295, vv.47-48). Herrera, frente a ella no puede por menos que rendirse:

Reconozco el valor y la grandeza
en quien, de eterno ardor celeste coro,
ensalzó de sus bienes el tesoro,
y, **desigual, me inclino a tanta belleza.** (357, vv.5-8)

Tan perfecta es, y tan alejada del común de los humanos que sólo se entiende en relación a lo religioso:

Pensara que se abrió esta vez el cielo
y mostró su poder y su riqueza,
si no fuera la Luz del alma mía. (200, vv.12-14)

Sin duda ella no se rige por las leyes de la naturaleza mortal:

Tan rara perfección, tanta grandeza
no sufre, como yo, mortal mudanza,
es luego eterno su valor y alteza. (891, vv.55-57)

⁵¹ Cfr. De nuevo con el soneto V de Garcilaso.

Ella es, como en el caso de de la Torre, al mismo tiempo ser divino que ha sustituido a Dios y ejemplo y demostración precisamente de Su grandeza:

¡Oh Luz, gloria de Hesperia y ornamento,
criada por mostrarnos la belleza
del alto y claro y celestial asiento! (249, vv.46-48)⁵²

Lo sacroprofano se presenta en su grado máximo, e incluso se roza la fusión de planos y la indefinición del referente cuando en el poema 258 -que mostré más arriba- nos percatamos de que está dirigido a la “íclita María” (verso 14), que puede interpretarse como el nombre de la mujer amada o como el de la Virgen misma, ambivalencia permitida porque, si bien todos los elementos presentes deberían indicar que el destinatario es la Madre de Dios, la evolución de la hipérbole sacroprofana permite que sean leídos también en clave humana.

⁵² Más ejemplos de encarecimiento de la dama son, entre otros: “al día y cielo y suelo da[s] gloria” (258, v.10); “Con alteza y valor vuestra figura / sin igual en mi alma resplandece” (393, vv.5-6); “Ya otras veces la vi [a la dama], y perdí contino, / temiendo mi dolor, aquella gloria / debida sólo a espíritu divino” (445, vv.43-45); “No puede merecer la suerte humana / bien de tanto valor, porque encogiera / en este corto espacio todo el cielo” (466, vv.-9-11); “serena Luz del alma mía” (332, v.7); “luz divina / vuestra” (354, vv.37-38); “sois toda inmortal y soberana” (316, v.14); “Tales sus dos estrellas gloriosas / dan a mi alma claridad divina, / que me enciende en mil llamas amorosas” (190, vv.79-81); “divina fuerza que en vos veo” (275, v.64).

3.3.: CONCLUSIÓN

Fernando de Herrera presenta en sus textos la hipérbole sacroprofana en prácticamente todas sus posibilidades expresivas. Aunque por cronología y por eficacia comunicativa lo lógico es que hubiese optado sobre todo por la hipérbole de concepto, su visión beligerante y grandilocuente de la literatura y del sentimiento le llevaron a no desdeñar ninguno de los modos que tenía a disposición. En efecto, para un creador tan preocupado por la grandiosidad y la fuerza, la tendencia sacroprofana le venía muy bien a la hora de remarcar lo poderoso y excelso de su amor cantado. Así, y a diferencia de de la Torre, se adentra en los senderos hiperbólicos con la clara intención de producir el mayor aparataje posible, fiel reflejo de su tono enardecido. El poeta de la luz y del combate, del fuego glorioso y del ascenso, pero también de su reverso (la caída y el fracaso), no concibe medianía en su sentimiento exagerado: todo es hiperbólico en él, desde su grandilocuente vocabulario a su desmesurada pasión. Quiso transmitir un vendaval de sentimientos, orgulloso reflejo de un sentir elitista y obstinado, y en su afán de tempestad desbocada desata con furia todos los sentidos sacrílegos de su amor por la bella Luz. Sin sombra de vergüenza ni amagos de cautela Fernando de Herrera, en su extensísima producción poética —más de quince mil versos—, inflama sus líricas de las más osadas hipérboles blasfemas. No es que su amada sea una *donna angelicata*: es mucho más. Las referencias a una nueva fe con sus dogmas y paraísos, sus penitencias, tormentos y premios, las menciones a la unión de las almas, a la elevación hacia el (re)encuentro con el bien primero (ella), sus profesiones devotas y sentidas de fe, todo, son constantes.

Herrera, se ha visto, utiliza el transvase terminológico sistemáticamente en las composiciones castellanas (ratificando las intuiciones apuntadas a propósito del autor anterior), pero, a diferencia de de la Torre, inserta en ellas también hipérboles elaboradas. Por el contrario, en los metros italianistas, reinos de las hipérboles conceptuales, no abandona tampoco los vocablos fuera de contexto, con la idea de reduplicar los efectos.

El poeta sevillano, en esta voluntad total de cubrir lo sacroprofano, compone hipérboles de prácticamente todos los tipos: de transvase terminológico, por adjetivación (“divina alteza”, “lucero sagrado”), por conceptos más amplios (“el cielo se abre a vuestra lumbre pura”), por implicaciones de pensamiento (“esta luz serena y bella que humilde reconosco por Señora”), por vuelta a lo profano de actitudes religiosas

(“cuando os contemplo, en vos me inflamo”), hasta llegar casi a la indefinición del referente (poema 258: ¿se habla a la dama o a la Virgen María?).

Como nuestro en el apéndice⁵³, son centenares los momentos hiperbólicos sin los que no puede concebirse ni el quehacer poético de Herrera ni su concepción de la vida y la pasión. Todo lo encuentra diminuto su corazón desmesurado, y por tanto el *sacrilegio* en él es abrumador:

Al resplandor de la belleza pura
corre [mi alma] encendida con tanta gloria
que ni otro bien ni otro placer procura. (249, vv.106-108)

Herrera corre –vuela- ciego en pos de su bien sublime, desdeñando la tierra, olvidando el suelo, pero ignorando también la doctrina ortodoxa. Su alma sólo tiende a ella: “mi bien, mi dulce amor; no quiera el cielo / que yo ame otro” (68, 150-151). Ella es su “deseo eterno de [su] gloria pura” (70, 59).

Herrera, en fin, muestra mejor que ningún otro la fuerza expresiva y la implicación intelectual que la hipérbole sacroprofana posee: sabe a ciencia cierta que hacer saltar por los aires los límites de la ortodoxia cristiana, creando un nuevo paradigma religioso en el que la dama suplanta a Dios y ante la cual él se postra en devoción mística, es un arma poderosa y deslumbrante, toda una osadía y una temeridad. ¿Qué otra cosa, si no ésta, podía hacer el gran poeta del fuego y del orgullo enamorado que jamás se arrepintió?

⁵³ Pp. 280-339.

4: CONCLUSIONES A LA PRIMERA PARTE

Finaliza aquí la primera parte del estudio de la hipérbole sacroprofana. Estas páginas han estado dedicadas a la presentación en clave religiosa del sentimiento humano, esto es, a cómo se puede celebrar la belleza de la dama y el sentimiento del poeta recurriendo a modos de expresión propios de las cuestiones de fe. Para establecer un *corpus* de ejemplos sobre los que trabajar he estudiado las poesías completas de Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera, y he rastreado más mil momentos sacroprofanos, algunos de cuales cito en los capítulos correspondientes, y todos aparecen en el apéndice. Una vez analizados estos datos, y puestos en conjunto se pueden establecer las siguientes conclusiones:

Primero: la hipérbole sacroprofana se da sistemáticamente en todos los poetas analizados, con una frecuencia de uso muy elevada, de modo que la mayoría de las composiciones de estos tres autores la presentan. Segundo, la hipérbole sacroprofana, a lo largo del siglo XVI y en los albores del barroco, no es ni mucho menos uniforme, y presenta diferencias muy significativas tanto en la cronología como en la métrica, la expresión y el pensamiento subyacente, algo en que la crítica no ha solido reparar y que es fundamental para entender el hecho. Lo que sí permanece más o menos constante es la intención en el uso del recurso: elevar a la dama hasta convertirla en Dios para ponderar su belleza y gracia, el sentimiento y la alteza del poeta y lo excelso de un lenguaje que permite cantar las alabanzas de una nueva diosa. De esta forma, cada autor se preocupó en mayor o menor medida por dejar bien claro que la suya era la dama más perfecta y que, por ende, cada uno de ellos era el más fino amante y abnegado mártir en unos textos que todos intentaron que fueran también los más sutiles porque exponentes de un canto religioso.

Así pues, si se analizan en conjunto todas las hipérboles rastreadas se llega a la conclusión de que pueden agruparse en dos grupos básicos: las léxicas y las conceptuales. A las primeras, expresión más básica del fenómeno, corresponden también las líricas cronológicamente más antiguas –Garci Sánchez-, mientras que según se avanza en el siglo y en la literatura se van incorporando también hipérboles conceptuales –de la Torre y, sobre todo Herrera-. Algo significativo ocurre también si se estudia el fenómeno a la luz de las formas métricas utilizadas por cada autor, ya que a los versos castellanos suelen corresponder el uso de la hipérbole léxica, mientras que los

metros italianos aceptan mejor los artificios conceptuales. Las razones de esta tendencia, y que los tres autores analizados ratifican,⁵⁴ pienso que hay que buscarlas en restricciones literarias que los propios metros imponen. Y así, puesto que la poesía del siglo XV –la poesía de cancionero– no conocía las innovaciones trasalpinas y presentaba básicamente transvases terminológicos, también los autores posteriores, como de la Torre y Herrera, cuando compusieron versos en esta línea además de la forma métrica adoptaron también la utilización del recurso en este sentido. Del mismo modo, debido a que la tradición italiana y Garcilaso prefirieron los mecanismos más elaborados y conceptuales, en su estela endecasilábica permaneció también la preferencia por estas hipérboles. La prueba del hecho la muestran de la Torre y Herrera, poetas del siglo XVI bien entrado y que sin embargo y voluntariamente crearon hipérboles diferentes según la estrofa utilizada, precisamente en el sentido que acabo de indicar.

En esta primera parte del trabajo, además, he mostrado que el fenómeno de la hipérbole sacroprofana puede reconducirse a algunos peldaños fundamentales, según la mayor o menor carga *blasfema* y de pensamiento que se quisiera presentar. Así, mientras que el transvase terminológico no suponía en el fondo una irreverencia demasiado marcada, según se fue complicando el artificio la posibilidad de incurrir en algún tipo de herejía se hacía mayor. Esto explica a su vez que de la Torre, poeta suave y más melancólico que vociferante, no crease en primera persona nunca hipérboles demasiado arriesgadas, y que desviase el fenómeno hacia las divinidades paganas o las colocase en boca de terceros personajes, bajo el disfraz de pastores. Por el contrario, el encendido Herrera, que siempre se presentó a pecho descubierto ante la lucha y el fuego, recargó voluntariamente sus textos de hipérboles de todo tipo, en una clara voluntad de crear una simetría entre su apasionada voz narradora, su lenguaje combativo y la divinización de la dama y del sentimiento correspondiente.

Por todo lo dicho, queda claro que el considerar a la mujer como una divinidad, lejos de parecer una irreverencia que desechar, se convirtió en un concepto muy del agrado de los poetas del otoño de la Edad Media y del Renacimiento. Las ideas sacroprofanas, en efecto, se vieron altamente beneficiadas también por la irrupción en el panorama cultural de la época del neoplatonismo que, entre otras cosas, proponía una ambivalencia de planos –pagano, cristiano– y la posibilidad de reinterpretar en clave

⁵⁴ Vd. Esquema en la página 85.

religiosa (o viceversa) ciertas actitudes y fenómenos amorosos.

Como propuse en la introducción a este estudio, la hipérbole sacroprofana no puede limitarse a la elevación de la amada hacia la divinidad, sino que tiene que tener en cuenta también el fenómeno contrario, esto es, aquel por el que referentes y sentimientos religiosos son expresados e interpretados como pasiones humanas. Y de esto, precisamente, versa la segunda parte de mi Tesis que comienza aquí.

SEGUNDA PARTE:

LO DIVINO A LO HUMANO



1.- Tiziano (ca. 1490-1576), Amor sagrado y amor profano



2.- Francesco Francia (ca. 1450-1517), Lucrezia



3.- José de Ribera (1591-1652), Magdalena



4.- Giovanni Bellini (ca. 1433-1516), Madonna



5.- Lorenzo di Credi (1459-1537), Dama

	
<p>6.- Francesco Furini (1600-1646), Magdalena</p>	<p>7.- Tiziano (ca. 1490-1576), Magdalena</p>
	
<p>8.- Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni</p>	



9.- Durero (1471-1528), Jesús entre los doctores



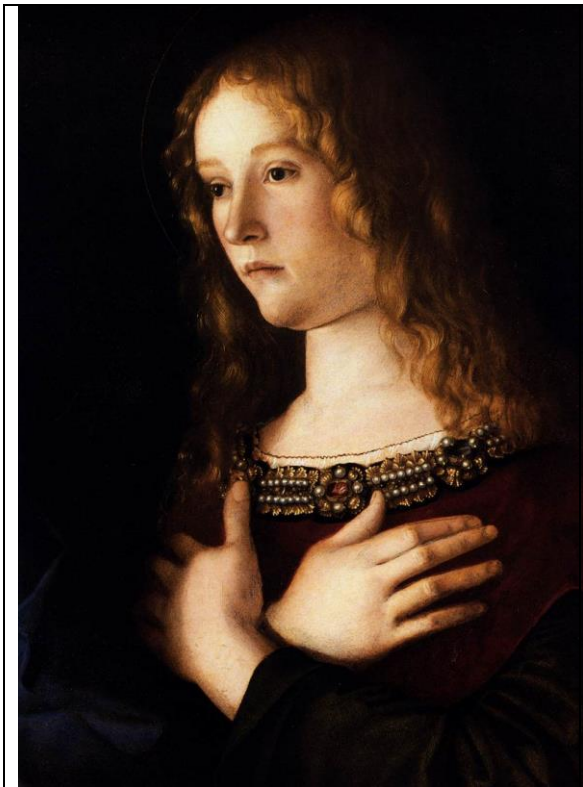

10.- Leonardo (1452-1519), San Juan



11.- El Greco (1541-1614), Magdalena



12.- Boltraffio (1466-1516), San Sebastián

	
13.- Giovanni Bellini (ca. 1433-1516), Ángel	14.- Leonardo (1452-1519), Ángel

Tal y como hice antes de comenzar el análisis literario de los autores de la primera parte de esta Tesis, presento ahora algunas obras artísticas que se amoldan a lo que expondré en esta segunda mitad, ya que la intención es idéntica tanto en los poetas como en los pintores.

En las próximas páginas me centraré en la hipérbole inversa, esto es, aquella por la cual en lugar de elevar a la dama hasta lo divino se rebajaba a Dios hasta lo terrenal o (y) se cantaba la relación y el sentimiento que despertaba en el poeta con tonos indudablemente profanos.

Las figuras 4 y 5 muestran que la *Madonna* de Bellini es igual que una *simple* mujer (*Dama*, de Lorenzo di Credi). Es más, la *Lucrezia* de Francia no se distingue en el fondo de la *Magdalena* de Ribera (figuras 2 y 3), con especial énfasis en la semejanza del rostro en tres cuartos, los ojos elevados al cielo y, sobre todo, la generosa porción de pecho que se muestra en cada caso, siendo esto algo apropiado para el primero, en tanto que figura profana es, pero llamativo en una imagen penitente.

Pero mucho más evidente es esta confluencia de lo erótico y de lo devoto en las imágenes 6 y 7: las dos *Magdalenas* de Furini y Tiziano son un canto a la carne y a la sensualidad: los pechos desnudos, la nívea piel perfecta, sus piernas, el pelo suelto, todo arrastra obligatoriamente al espectador a una situación erótica (incluso sexual) de estas mujeres que, por el contrario, son representadas en tanto que figuras religiosas y ejemplos de devoción. Es exactamente lo mismo que llevará a cabo Lope de Vega en sus *Lágrimas de la Magdalena*: cantar la fe de la santa pecadora con todos los tintes carnales de los que disponía, generando un texto sacro en la intención pero absolutamente erótico en sus colores y sabores.

De hecho, el ejemplo más significativo de esta presencia de lo sexual en lo místico se da en la figura 8: *El éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni*, de Bernini, es un impresionante ejemplo de que un sentimiento sacro sólo puede ser expresado, en última instancia, como un hecho físico carnal. El rostro de la beata, su posición, su gesto, su boca entreabierta, sus ojos, las manos que recorren su propio pecho, son todos elementos con los que se ejemplificaría un orgasmo, aunque en este caso la intención sea la de mostrarnos un trance místico. Bernini entiende, igual que Lope y que todos los demás poetas *a lo humano* que la mejor manera de expresar un sentimiento devoto es haciendo uso de actitudes profanas, y esculpe la maravillosa *Beata Albertoni* no sólo sin dudas o remordimientos intelectuales, sino además siguiendo un encargo oficial de la propia Iglesia que pagó y gustó del resultado de la obra, lo que muestra que sólo aplicando ideas anacrónicas o forzadas de quien lee (o ve) se podría creer que el mundo del espíritu y de la carne son dos esferas excluyentes sin puntos en común.

Y, rizando el rizo, el punto más elaborado de esta tendencia hiperbólica, como adelanté ya, es la indefinición de planos: tanto se mezclan ambos lenguajes que hay poesías que no se entiende si están dirigidas a Dios o a una dama, ya que la descripción física de ambos es igual y el tono, el vocabulario y la poeticidad, idénticos. Lo mismo ocurre en pintura: las imágenes 9, 10, 11 y 12 representan a cuatro personajes que, a primera vista, parecerían profanos y, es más, mujeres. Sin embargo, Durero está representando a Jesús (su rubio cabello, su piel blanca, la tersura de su rostro nos hacen pesar en el canon femenino), Leonardo a San Juan (que perfectamente podría ser la Laura de Petrarca), El greco a la Magdalena y Boltraffio a San Sebastián. Los cuatro cuadros nos muestran el mismo canon de belleza femenino (y *terrenal*), pero aplicado a cuatro figuras sacras. Si no fuera por el conjunto de la obra o por ciertos detalles iconográficos (la cruz de San Juan, la flecha de San Sebastián) no sólo no se pensaría

que estamos ante figuras profanas, sino que además creeríamos (y con razón) que no se trata de hombre sino de mujeres.

Las obras 13 y 14 nos representan dos *ángeles*, pero sólo lo son en cuanto sus autores –Bellini y Leonardo-, nos dicen que lo son: parecen dos bellas muchachas, dos seres andróginos.

El amor sacro, por tanto y como queda claro en estos cuadros –entre muchos otros-, se representa con la misma imaginería que el erótico, y con idéntico canon de belleza (femenino). Es evidente, a modo de conclusión, en la imagen 1 en la que Tiziano, al pintar el *Amor sagrado y el amor profano* no hace en el fondo si no representar dos veces exáctamente lo mismo: los dos amores, teóricamente excluyentes, se nos figuran de la misma manera (erótica y carnal), y son sólo algunos detalles alegóricos los que reconducen cada uno de ellos a su significado real, pero no la forma de expresión que es lo importante en tanto que lo que el espectador percibe.

Y todo esto es, punto por punto, lo que llevarán a cabo Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Lope de Vega en sus textos, demostrando que amor sólo hay uno, y que la forma de cantar la belleza y la devoción a Dios es siempre y en el fondo inevitablemente profana.

Veámoslo en la Segunda Parte de esta Tesis.

1: SEBASTIÁN DE CÓRDOBA: GARCILASO SACROPROFANO

1.1.: EL CONTRAFACITOR

Las líricas de Sebastián de Córdoba han suscitado en la crítica opiniones enfrentadas: desde la reticencia de B. Wardropper (1958) a las posiciones más tolerantes de, por ejemplo, Glen R. Gale,⁵⁵ de modo que estos *contrafacta* no terminan de poner de acuerdo a los filólogos a la hora de atribuirles un juicio de valor, ya que incluso ha sido calificado de “tarea insensata y extravagante, “aborto literario”, “perversión”, “grotesca idea”, “trampa literaria”, “ridículo”, “engendro” (recopilados por Sánchez Martínez 1995: 46). Por lo que a mí respecta, estos versos de Córdoba me interesan por lo que al uso de la hipérbole sacroprofana se refiere, y no tanto por su valía intrínseca o por su interés puramente literario.

Comparto la idea de Gernert (2009: 23) de que

la imitación de modelos sagrados en la iconografía profana de tema amoroso demuestra la unión persistente entre ambos mundos imaginarios [...] Como resultado se redujo cada vez más la separación entre el imaginario religioso y el mundo profano, y ambos empezaron a inspirarse en las formas y expresiones del otro.

De hecho, las palabras de esta investigadora bien pueden aplicarse sin dudas a esta Tesis en su conjunto y en las dos laderas en las que el fenómeno de la hipérbole sacroprofana se da:

Los poetas en lengua vulgar utilizaron material lingüístico de procedencia religiosa para describir al amor erótico, mientras que los autores de obras espirituales se sirvieron de materiales radicalmente opuestos de la poesía mundana a la hora de pintar el amor divino.

Y es que, en otro orden de cosas pero siempre a propósito de esto, las composiciones de Sebastián de Córdoba pueden interpretarse de dos modos diametralmente opuestos, ya se quiera potenciar o no su carga profana, reducto del modelo garcilasiano. Por eso, sería posible estudiar qué base *humana* subyace en estas líricas religiosas o, por el

⁵⁵ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed. de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.

contrario, analizar los cambios introducidos por Córdoba. Esta segunda posibilidad llevaría al comentario de un texto devoto, puesto que esta vuelta *a lo divino* es precisamente la intención del contrafactor. Así pues, mejor que centrarme en los cambios introducidos por Córdoba me ha parecido oportuno para este estudio analizar qué deja de Garcilaso. De hecho, el interés sacroprofano, frente a lo que podría pensarse a primera vista, es precisamente éste: deducir en base a lo que Córdoba salvó del toledano qué poseían esos versos eróticos de válido también en un contexto sacro. Dicho de otro modo: en vistas de que el poeta a lo divino no suprimió todos los versos de Garcilaso, sino sólo algunos para suplantarlos por unos nuevos de intención religiosa, ¿qué debió apreciar de espiritual en los versos que mantuvo del original, que eran indudablemente tan profanos como los que él mismo desechó? La respuesta es clara y se amolda a la tesis del presente estudio: Garcilaso compuso sus líricas amorosas según las normas que la tradición *sacroprofana* le ofrecía, de modo que aunque cantaran una pasión terrenal, el tono, las imágenes y el aroma de los versos podían reconducir también a cierto sabor sacro, sin desdeñar por tanto de un modo taxativo el valor *sublime* del sentimiento. De no haber sido así, Córdoba no podría haber aprovechado ni uno sólo de los hallazgos de su predecesor –porque ineludiblemente reconducirían a sentidos eróticos-, y si sí lo hace –como se verá- es porque precisamente el modelo en el que se basa deja abierta la interpretación espiritual en algunos momentos.

El *contrafactor* que lleva a cabo Córdoba es un tipo especial de transtextualidad (Genette 1989) y ha sido estudiado de forma meticulosa por Gernert (2009). Como señala la estudiosa: “la *religio amoris* se debe entender como expresión de una manifestación del omnipresente y constante deseo de amar, y así trascender hacia Dios” (Gernet 2009: 15), y cumplían una muy seria función artística y devota,⁵⁶ aunque hayan sido malinterpretados como apostasías por los valores del pensamiento actual, obviando su importancia, valor y razón de ser históricas (Crosas 2000: 101-28).

Este capítulo del estudio, por tanto, tendrá en cuenta sólo los momentos en los que Córdoba repite literalmente expresiones de Garcilaso, para demostrar que algo religioso debió hallar en ellas a la hora de amoldarlas a su nueva intención sacra. Y este *algo* que permite que unos versos profanos en la intención de su autor original –Garcilaso- puedan ser interpretados sin demasiadas variantes en un contexto opuesto –el

⁵⁶ “El estudio del corpus textual [de los contrafacta] tanto desde la perspectiva de las prácticas literarias cuanto de las sociales y teológicas, permite leer estos textos no ya como parodias de cuestiones de fe, sino como expresiones de una espiritualidad laica muy sentida y sinceramente vivida.” (Gernet 2009: 20)

devoto- se explica, precisamente, porque la tradición amorosa cortés había, poco a poco, impuesto la superación de barreras lingüísticas y expresivas para con Dios y la dama.⁵⁷ Así, como ambos lenguajes terminaron pareciéndose, para pasar de uno a otro no era ya necesario *reescribir* toda la obra inicial –si es que, como aquí, se partía de un modelo-, sino cambiar sólo algunas partes, salvando el grueso del texto que podía funcionar en cualquiera de los dos sentidos (Carron 1988: 565-89).

En palabras de Sánchez Martínez (1995: 31):

La contrafacción constituye tan sólo una técnica, entre otras varias, en que se actualizó el proceso general de transformación de los textos literarios profanos a un sentido religioso.

Estudiaré aquí los 28 sonetos que Sebastián de Córdoba compuso a partir de la fuente garcilasiana, ya que estas estrofas, y a diferencia de, por ejemplo, las églogas, permiten describir el hecho que aquí analizo de un modo más preciso, dada su brevedad y concisión. Por otra parte, las conclusiones a propósito de estos sonetos son aplicables también al resto de líricas que nuestro poeta escribió a lo divino, puesto que igual que era sólo una el alma que suspiraba tras el cancionero de Garcilaso, uno es también el sentir y la intención que se ocultan entre estos endecasílabos sacros (Cruz 1988).

De esta forma, el comentario de la deuda de Sebastián de Córdoba respecto a su predecesor tendrá en cuenta, primero, la utilización de versos literales del modelo y, después, la incorporación de sus palabras-rima, de forma que quede cubierto a grandes líneas el modo de expresión del autor sacro a partir de los momentos clave de un texto profano.

Así, respecto de los versos, cabe decir que el contrafactor gusta de retomar de modo constante y literal algunos endecasílabos que Garcilaso había compuesto previamente, y que dada su especial colocación estrófica o su valor artístico, encerraban buena parte de la fuerza del poema y eran fácilmente identificables por parte de los lectores. Presento a continuación una tabla que resume la deuda lírica que nuestro poeta posee respecto al autor de Toledo por lo que a repetición de versos se refiere y a propósito también de las rimas, de las que trataré un poco más abajo:

⁵⁷ Ver al respecto la cita de Glen R. Gale en el inicio de la Introducción a este estudio.

COMPOSICIÓN	VERSOS LITERALES	VERSOS CASI-LITERALES	RIMAS
Soneto I	4	-	8
Soneto II	1	-	3
Soneto III	1	-	4
Soneto IV	5	3	12
Soneto V	7	1	14
Soneto VI	4	2	13
Soneto VII	2	-	9
Soneto VIII	2	-	5
Soneto IX	1	-	8
Soneto X	3	-	4
Soneto XI	1	1	5
Soneto XII	9	1	13
Soneto XIII	-	-	3
Soneto XIV	11	-	12
Soneto XV	6	1	10
Soneto XVI	-	2	8
Soneto XVII	7	1	9
Soneto XVIII	1	4	2
Soneto XIX	4	2	9
Soneto XX	2	1	8
Soneto XXI	2	-	8
Soneto XXII	5	2	11
Soneto XXIII	2	5	7
Soneto XXIV	1	-	5
Soneto XXV	2	2	11
Soneto XXVI	2	1	8
Soneto XXVII	2	2	5
Soneto XXVIII	1	1	7

Sebastián de Córdoba, como puede apreciarse por esta tabla, compuso 28 sonetos, lo que supone un total de 392 versos (con sus correspondientes rimas, claro está). Si se

contabiliza la sumatoria de la primera columna –*versos literales*– se halla que nuestro poeta inserta en 88 ocasiones endecasílabos exactos de Garcilaso, lo que supone que el 22% de sus versos son copia de los del toledano. Este porcentaje aumenta si, además de estos 88 momentos, se tienen en cuenta también los 30 que son cuasi-idénticos a los de su modelo, esto es, en los que tan sólo cambia alguna palabra suelta, de modo que se eleva hasta el 30% el número de versos que retoma de su antecesor.

Por su parte, de las 392 rimas de estos sonetos en 223 ocasiones Córdoba mantiene las de Garcilaso, lo que viene a suponer el 57% del total, habiendo incluso composiciones que prácticamente las presentan todas: el XIV repite 12 sobre 14, el VI y el XII repiten 13, y el soneto V las retomas enteras.

Así pues, y poniendo en conjunto estos datos, se puede afirmar que casi uno de cada tres versos de los sonetos de la obra de Córdoba no son propios, sino copia de Garcilaso, y que más de la mitad de las palabras-rima que presenta son tomadas tal cual del modelo profano. Está claro, por tanto, que don Sebastián percibió como idóneos para sus fines sacros una gran cantidad de momentos *teóricamente* eróticos, pero que gracias a un aderezo de su propia cosecha devota y a la carga intrínsecamente ambigua –sacroprofana– que poseían podían perfectamente pasar por actitudes cristianas. Volviendo del revés la situación: uno de cada tres versos de Garcilaso –por lo menos para Córdoba– parece ser sacro, y el conjunto y el tono general de sus sonetos parecería ser igualmente religioso. Ahora bien, el Cancionero del toledano es un texto profano,⁵⁸ y precisamente en este sentido fue considerado e imitado como modelo de sentimiento amoroso y de expresión poética por la mayoría de los autores del siglo XVI. Entonces, o bien hubo un *error* de apreciación por parte de los epígonos de Garcilaso, que vieron erotismo donde en realidad había un tono devoto, o bien Córdoba encontró ademanes religiosos donde no los había. Teóricamente las dos posibilidades tendrían que ser incompatibles, y no sería posible que fueran verdaderas las dos al mismo tiempo. Teóricamente las cosas *son* de una manera y, más aún, la intención de Garcilaso tendría que ser unívoca y dar la clave al enigma, ya que no hacer justicia a la voluntad del autor sería pervertir su obra. Y sin embargo, el feliz hallazgo que se deriva del análisis de nuestra poesía del siglo XVI es precisamente que las dos corrientes mencionadas más arriba sí que pueden funcionar al unísono, y que un mismo texto puede –aunque siempre

⁵⁸ “De todos los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, Garcilaso es el único que no ha escrito ni un solo verso de asunto religioso.” (Sotelo Salas 1976: 134)

con una tendencia que marque la lectura más adecuada- funcionar como erótico o como religioso.

De este modo, cuando los garcilasistas siguieron al toledano como poeta enamorado sin duda le hicieron justicia en su intención última, pero cuando Sebastián de Córdoba lo adaptó en clave devota tampoco andaba desencaminado del todo, ya que Garcilaso –como los autores sacroprofanos y petrarquistas (Prieto 1984)- habían establecido en sus versos un tono elevado a la hora de tratar de la dama y de su propio sentimiento, tono que más recordaba la fe cristiana que la relación entre un hombre y una mujer. De hecho, *lo humano a lo divino* –Primera Parte de esta Tesis- proponía una expresión, una actitud y un sentimiento poético que, aún siendo carnales, fiaban su fuerza y su verdadera razón de ser en el endiosamiento de la dama, del que se derivaba toda una serie de implicaturas sacroprofanas en las esferas del autor-amante y del tono del texto. Así pues en Garcilaso –como en Dante, como en Petrarca- resulta en última instancia imposible deslindar el componente religioso del profano, y no porque no quede clara la intención del amor cantado (que suele ser erótico), sino porque el sentimiento se articulaba y tenía sentido sólo porque era expresado en términos religiosos, y no en humanos.

Así pues, era lógico –e incluso *sencillo*- que un escritor como Córdoba, a la hora de elegir el contrafactor como método poético, se rehiciera a Garcilaso de la Vega como modelo que adaptar. Primero, como he dicho, por la carga inherentemente religiosa que toda composición sacroprofana posee, de modo que una parte del trabajo ya estaría “hecho”. Segundo, porque al ser el toledano un autor que jamás compuso textos puramente cristianos, la *divinización* de Córdoba habría de servir para paliar esta “falta”, creando la impresión de que el nuevo poemario podría ser también del primer lírico, confiriéndole de este modo el empaque y la vertiente sacra que se le echaba en falta (Peers 1924). Por último, rehacerse a Garcilaso servía también para ennoblecer el sentimiento cristiano, ya que el toledano era el poeta más seguido y prestigioso de la centuria renacentista. Así, componer unos versos a la manera de Garcilaso de la Vega era, a la vez que una negación de las actitudes eróticas de su modelo en beneficio de un nuevo sentimiento –el sacro-, un modo también de asegurarse la comunión con el público y los demás poetas, que habrían de sentirse sin duda atraídos por este nuevo poemario, pero no tanto por su sentido religioso, sino por su claro eco garcilasiano. De esta forma, al más puro estilo del *enseñar deleitando* –que en el fondo encierra siempre un cebo que atraiga a los receptores-, Córdoba insertaba la

moralina católica en unos versos que sin embargo eran magnéticos por lo que de profanos tenían: el sustrato de Garcilaso.

Por todo ello, queda claro hasta qué punto religión y erotismo, alma y cuerpo, intención y forma estén íntimamente ligados en la tradición de la hipérbole sacroprofana y de la literatura mística (Valbuena Prat 1963, Sáinz Rodríguez 1927). Sólo porque esto es así –esta comunión ambivalente de planos, este jugar con lo carnal como adorno para tratar de Dios- Córdoba pudo realizar su texto sobre el modelo del de Garcilaso de la Vega. Como dije, se basó en la literalidad de los versos y las rimas de su modelo, y aún en su actitud de fondo. Tan sólo se preocupó por desviar ésta ahora hacia planos metafísicos con la inserción de momentos *realmente* de su propio puño y letra. Sin embargo, como indiqué al comienzo, resulta más interesante para el estudio que llevo a cabo el análisis de lo que quedó de Garcilaso en la nueva obra, y no de lo que se suprimió de él. Por tanto, señalaré brevemente el sustrato del poeta de Toledo que permanece en el texto adaptado.

Respecto al mantenimiento de versos literales, apunté más arriba que prácticamente uno de cada tres de todos los sonetos está copiado del original, lo que indica un porcentaje realmente elevado (118 endecasílabos sobre un total de 392). Además, si atendemos a cada poesía en particular, se halla que una media de 4 versos de cada una es en realidad de Garcilaso, y que también 8 rimas se mantienen. Evidentemente, en unas estrofas no demasiado extensas como los sonetos, repetir 4 de los 14 endecasílabos y 8 de las 14 rimas supone un amplio porcentaje dentro de cada lírica. Pero no sólo Córdoba se limitó a copiar a Garcilaso de modo profuso, sino que eligió también de modo muy concienzudo dónde hacerlo. De hecho, donde más gusta el poeta de repetir a su modelo es, en buena lógica, al inicio de cada texto, de modo que al comienzo no se tiene la impresión de asistir a algo nuevo sino de estar leyendo al mismísimo toledano. Esto ofrecía dos ventajas al refundidor: primera, aseguraba el anclaje con el modelo y el interés del receptor, y, segunda, permitía que al desviar hacia Dios el significado de los textos pareciera que seguía siendo Garcilaso el que estaba hablando, puesto que la inercia de la lectura y la hábil colocación de otros versos copiados impedían crear una ruptura entre lo que era de uno y del otro poeta. Así, de los 28 sonetos que compone, hasta en 26 de ellos Córdoba repite a su modelo en, por lo menos, el primer verso. En efecto, en 15 poemas (números I, II, III, IV, V, VI, IX, XII, XIV, XVII, XX, XXII, XXIII, XXV y XXVI) el primer endecasílabo es de Garcilaso.

Es más, teniendo en cuenta el primer cuarteto entero, en algunos casos el número de versos copiados aumenta, así por ejemplo en el I, que repite los versos 1-3, el V (versos 1-2), el XIV (1-8), XXIII y XXV (1-2)...

Además de reutilizar literalmente algunos endecasílabos del toledano, en otros momentos de apertura de los sonetos Córdoba copia sólo la primera parte del verso de su antecesor, para asegurarse la continuidad inicial y la ruptura hacia lo divino. Ocurre, por ejemplo, en las líricas X y XI:

(Garcilaso): “**¡Oh dulces prendas** por mí mal halladas”

(Córdoba): “**¡O dulces prendas**, por mi bien tornadas”

*

(Garcilaso): “**Hermosas ninfas**, que en el río metidas”

(Córdoba): “**¡Hermosas ninphas!**, que de Dios venidas”

Está claro que el primer hemistiquio en vocativo de cada endecasílabo de Garcilaso posee indudable fuerza poética, acentuada, respectivamente, por la exclamación y la potente adjetivación. Córdoba se aprovecha de esto y mantiene la mitad de las sílabas tal cual las encontró en su modelo, y se limita a cambiar sólo las últimas 6, dirigiéndolas ahora a lo cristiano, de modo que se introduce a la divinidad en el primer caso por medio de la paráfrasis “mi bien” (=Jesucristo), y en el segundo de modo directo (“Dios”).

Este mismo artificio lo realiza también de modo opuesto, esto es, abriendo los sonetos con ideas religiosas pero reconduciendo la segunda mitad del verso a la cita explícita de Garcilaso (poemas XV y XXVII):

(Garcilaso): “Si quejas y lamentos **pueden tanto**”

(Córdoba): “Si pérdidas del mundo **pueden tanto**”

*

(Garcilaso): “Amor, amor, **un hábito vestí**”

(Córdoba): “Mundo traydor, **un ábito vestí**”

Aquí Córdoba desdeña las palabras profanas de Garcilaso (*quejas, lamentos, amor*), relacionadas todas con la tradicional actitud melancólica y sufriente del enamorado cortés y que inician sus composiciones, en virtud de tonos más moralizantes conectados con uno de los tres *peligros del alma* (*mundo, carne y demonio*): “pérdidas del **mundo**”, “**mundo** traydor”. Al revés del caso previo, en lugar de asegurarse primero el amparo (estético, prestigioso) de Garcilaso para luego desviarlo hacia lo religioso, aquí Córdoba

abre directamente con ideas metafísicas, pero en lugar de dejar que la creación se le vaya de las manos la reconduce a los cálidos y conocidos caminos del toledano, para que el lector no pierda su sombra.

Algo parecido se da cuando, siempre en inicio de poema, el refundidor sustituye descaradamente los vocativos a los cuales estaba dedicada la lírica profana por otros de carácter cristiano, como ocurre en los sonetos XXI y XXVIII:

(Garcilaso): “Clarísimo Marqués,⁵⁹ en quien derrama”

(Córdoba): “Espíritu Sancto, Dios que en dulce llama”

*

(Garcilaso): “Boscán, vengado estáis, con mengua mía”

(Córdoba): “Razón, vengada estáys, con mengua mía”

Como puede observarse, las menciones a los amigos o protectores –en el fondo, otros hombres– son suplantadas por el Espíritu Santo y la Razón, pero manteniendo en el primer caso la andadura rítmica con la pausa tras la sexta sílaba y la rima en *–ama*, y en el segundo de modo aún más evidente con la cita literal del resto del verso. Es, de nuevo, el ardid de repetir y cambiar, de desmarcarse pero estar siempre cerca del modelo.

Y este sutil juego de correspondencias e innovaciones se nota también en otros momentos cuando, en el verso 1 de los poemas XVI y XVIII, Córdoba mantiene la misma estructura versicular que existía en el modelo aunque realiza pequeñas innovaciones que desvían el sentido último, que sin embargo mantiene siempre el eco y la fuerza de Garcilaso:

(Garcilaso): “No las francesas armas odiosas”

(Córdoba): “No las fingidas armas engañosas”

*

(Garcilaso): “Si a vuestra voluntad yo soy de cera”

(Córdoba): “Si al mundo y a la carne soy de cera”

Se nota que en cada caso Córdoba localiza el núcleo de cada verso (las *armas*, el ser *de cera*) y lo mantiene igual, cambiando el resto de los términos. Pero para evitar que sus palabras se desmarquen demasiado del modelo, las distribuye de forma que suenen y se comporten versicular y rítmicamente igual que en Garcilaso. Así, en el poema XVI deja la estructura NEGACIÓN + ADJETIVO + NÚCLEO + ADJETIVO, con la dislocación

⁵⁹ Consuelo Burell (1982: 192) lo identifica con el marqués de Villafranca o del Vasto

del orden no marcado de los adjetivos (*odiosas armas francesas*, en lugar del esperable *francesas armas odiosas*), que es precisamente la que produce el énfasis y la fuerza del verso (*no las francesas armas odiosas - no las fingidas armas engañosas*), y al cambiar las dos parejas de adjetivos se preocupa de que los nuevos términos que inserta recuerden a los de Garcilaso: el primero por la fonética (*Francesas-Fingidas*), y el segundo por la rima, entendiendo a la perfección la diéresis y el hiato consiguiente del toledano (*odiOSAS-engañOSAS*). En el caso del soneto XVIII reproduce la oración condicional introducida por SI seguida por los SINTAGMAS PREPOSICIONALES, el VERBO COPULATIVO y el NÚCLEO a final de verso, que repite, por tanto, la rima.

En fin, y para terminar con este análisis de la apertura de los sonetos de Garcilaso en relación con los de Córdoba, hay casos (números VII, VIII, XIX) en los que el segundo poeta no copia el primer verso del toledano, pero sí alguno de los demás del cuarteto, de modo que aunque el inicio absoluto sea novedoso, se cortan las alas a la interpretación religiosa para volver enseguida a Garcilaso de la Vega:

(Garcilaso): “No pierda más quien ha tanto perdido;
bástete, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame agora haber jamás probado
a defenderme de lo que has querido”

(Córdoba): “No pierda yo más tiempo del perdido
temblar conviene ya de lo pasado.
Yo lloraré, Señor, aver probado
A defenderme de lo que as querido”

*

(Garcilaso): “De aquella vista pura y ecelente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.”

(Córdoba): “De aquella ostia biva y excelente
salen espíritus bivos y encendidos,
que siendo con la fee bien recebidos,
me passan hasta donde el mal se siente.”

*

(Garcilaso): “Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte,
y dejé de mi **alma aquella parte**
que al cuerpo **vida y fuerza estaba dando**”

(Córdoba): “Después que me partí, triste, peccando,
de quien de la virtud nunca se parte,
y se apartó del **alma aquella parte**

que en ella **vida y fuerça estava dando**”

Por todo lo dicho, queda claro que Córdoba, en numerosísimas ocasiones, abre sus sonetos citando a Garcilaso, o acercándose a él de varias maneras diferentes. Pero de la misma forma que el inicio de las composiciones es el momento que permite de una forma más evidente mostrar la deuda con otro poeta, de modo que el nuevo texto puede quedar enteramente *connotado* de la significación del de su modelo, también el cierre de las líricas es una parcela ideal para retomar lo dicho por otro. Córdoba, tan atento por mantener siempre presente en sus textos a Garcilaso, además de copiarle al inicio lo hace también en ocasiones al final, como en las líricas I, V, VI, XII, XIV, XVIII, XXII, XXIV.

De este modo, a veces, repite tan sólo el último verso (I: “pudiendo, ¿qué hará sino hazello?”; VI: “me hazen que procure mi remedio”; XVIII: “cuajárseme la sangre por las venas”; XXIV: “a vuestro nombre pague el gran tributo!”). En este sentido es muy interesante que el endecasílabo 14 del soneto XXII, que estaba literal en Garcilaso, es a su vez una cita directa de Petrarca (“non esservi passato altra la gonna”), lo que supone una doble mención profana, ya que no sólo el poeta toledano la utiliza en sentido erótico, sino que también su inventor florentino la aplicó a un contexto de amor carnal.⁶⁰ Córdoba, por tanto, en lugar de ocultar el componente humano que subyace en sus líricas religiosas, lo potencia, citando a Garcilaso en prácticamente un tercio de sus versos y, es más, mostrando sin tapujos su deuda también con Petrarca. La razón, de nuevo, parece clara: además del prestigio de inscribirse en la senda de estos dos autores, es que ambos, poetas sacroprofanos, podrían en última instancia ser interpretados también en clave católica, tal y como este estudio pretende mostrar.

Pero volviendo al cierre de los sonetos de Córdoba, he mostrado que en algunos retoma literalmente a Garcilaso en el verso 14, pero en otros, para aumentar la sensación de cercanía, copia también el endecasílabo 13 ó 12 (soneto V: “quanto tengo confieso yo de veros: / por vos nascí, por vos tengo la vida...”; XII: “llora entre aquellas plantas conocidas, / apenas en el agua resfriado?”; “tanto que quanto quiere le consiento, / olvidando su muerte y aun la mía”).

Por fin, y para terminar este análisis de Sebastián de Córdoba a la luz de Garcilaso de la Vega, además de las referencias a versos —o fragmentos de versos—

⁶⁰ Este asunto lo estudia Ignacio Navarrete (1997: 123-65).

literales del toledano, hay que hacer mención a la enorme cantidad de palabras-rima que el poeta que me ocupa toma de su modelo. Es esto de capital importancia por dos razones fundamentales. Primera, porque repetir la rima condiciona en buena medida la andadura del verso y aún de la estrofa completa. No es que Córdoba retome sílabas-rima, sino que copia la palabra entera que cierra los endecasílabos. Trabajar de este modo –esto es, con un final versicular obligado- está claro que afecta al resto de la composición que tiene que adaptarse a estas exigencias. Además, la cadencia del resto del verso, por esta imposición, tiene que recordar a la fuerza a Garcilaso, lo que ratifica la idea de que, en el fondo, bien poco encontró Córdoba que desdeñar de su antecesor.

La segunda razón importante que se deduce de este hecho es que, al repetir la palabra que el toledano había elegido, muchas veces el adaptador se debió encontrar con palabras prototípicamente profanas –y por eso colocadas por Garcilaso-. Quiero decir con ello que la palabra-rima, en toda composición, posee importancia de primer orden porque es la que queda repiqueteando en la mente del lector, y la palabra-rima es la que acerca los significados de los términos que concuerdan, y es la que establece paralelismos o divergencias, y la que en numerosas ocasiones encierra la clave del verso. Garcilaso, claro está, al componer sus textos profanos se sirvió de vocablos que apuntaran en este sentido, y colocó con toda la intención a final de versos palabras clave. Pero palabras humanas, porque de textos amorosos se trataba. Así pues, cuando Córdoba retomó nada más y nada menos que 223 sobre 392 (el 57% ya señalado al comienzo), sólo aparentemente se estaba adentrando por unos jardines peligrosos. Si lo hizo, y más aún si lo hizo tanto, es porque debió pensar que esos vocablos tan connotados y tan importantes en los sonetos, y en contra de lo que podría creerse, podían funcionar también en clave religiosa.

Presento a continuación el recuento de todas las palabras-rima comunes a ambos poetas con, entre paréntesis, el número de ocasiones en que son utilizadas:

“Accidente, acontecimientos, açucena, adentro, amor (2), años, apartadas, apretado, apruebo, arte (2), ausente, ayrado, bajeza, bonanza, brazos, camino, cansado, canto, centro, cera, clamores, comiendo, concentrados, conocidas, conquista, consentir (2), contado, contiene, contrahecho, conviene, corona, corriendo, cosas, costumbre, crecías, creo, cuidados, cuitado, cumbre, dado, dando, daño (3), deberos, dentro, derecho, derrama, derretidas, desconfianza, desdeñosas, deseo (3), desventura, detiene, dexastes, día (4), dolor (2), embarazos, encendidos, encuentro, endurecido, escapado, escura (2), esperanza (4), espeso, estado, esto, estrecho, excelente, fatigada, flaqueza, flores, fríos, fuerte, fundamento (2), fundo, gesto (2), gonna, grado, guerra,

hacer (3), hallo, hueso, juramento, lado, leo, ligera, locura (2), llama, llorar (2), llegado, llevar (2), mano, mantenimiento, medida, medio, medroso, meterme, mío (7), moradas, mostrados, mudanza, morir (4), nuevo, mundo, natura, nuevo (3), ofrecía, oso, Parnaso, parte (4), pasada, paso, pasado, pecho, peligroso, pensamiento (2), perder (4), pertrecho, pidiendo, pintura, porfio, poseo, presto, presupuesto, probado, procura, profundo, probar (2), puerta, puesto, querer (5), quiebra, recibidos, remedio, rendido, resfriado, rigurosas, ríos, rompiera, segundo, sepultar (2), sentir (3), socorrerme, sombríos, sostenidas, suerte, suspirando, tamaño, tanto, temeroso, terneza, tiene, tierra, tomando, tornar (2), trabajo (2), traído, tributo, tristes, vano, ver (7), veras, vestí, vida (3), viento.”

Lo primero que hay que notar, llegados a este punto, es que algunos de estos términos son de carácter profano y, más exactamente, típicos del universo cortés de amor sufriente. Me refiero a vocablos como *amor* (que aparece 2 veces a final de verso), *ausente*, *daño*, *desdén*, *deseo* (3 ocasiones), *desventura*, *dolor* (4), *endurecido*, *esperanza* (4), *frío*, *locura* (2), *llorar* (2), *morir* (4), *perder* (4), *querer* (5), *sentir* (3), *suspirar*, *triste* o *vida* (3), que, de modo idéntico o muy similar, habían aparecido también como base poética de Garci Sánchez y, de nuevo, en de la Torre y Herrera. Además, algunos de ellos son reiterados, lo que ratifica la idea de voluntario acercamiento al universo erótico –pero que en teoría un texto sacro como el de Córdoba debía evitar-. Así pues, queda claro que algunas de las palabras-rima de Garcilaso –o, por decirlo de modo más amplio y correcto: algunas de las palabras-rima que la tradición amorosa-cortés había impuesto a la hora de tratar del amor-, son insertadas literalmente por un autor que dice componer un texto devoto de adoración a Dios. Como en el caso previo de los versos copiados del toledano, o bien Sebastián de Córdoba pasó por alto que estaba utilizando palabras y expresiones eróticas –esto es, que se estaba equivocando-, o por el contrario y debido a la tradición poética, esos vocablos y esos modos de expresarse permitían una lectura ambivalente humana y divina. Sin duda debió ser esto último lo que pasó, porque no puede justificarse un *error* tan reiterado ni tampoco que Córdoba, en algunas ocasiones, sí que *censurase* a Garcilaso –a no ser que discerniese, como sin duda hizo, algunos de sus pasajes como sólo y abiertamente profanos de otros que no lo eran.-

1.2.: CONCLUSIÓN

Sebastián de Córdoba, por tanto, se sirvió del *contrafactor* a la hora de componer su poemario, y sobre la base de Garcilaso de la Vega trazó sus líricas religiosas. Lo interesante de todo esto es que en lugar de volver del revés las actitudes y las expresiones carnales de su modelo en virtud de una nueva estética y personalidad cristiana, Córdoba copió literalmente y de modo voluntariamente profuso al autor previo, limitándose a realizar algunos cambios y supresiones y a insertar en los textos versos nuevos de su propia mano. El resultado es una obra de dudoso interés intrínseco, pero realmente útil para los fines que aquí me propongo estudiar. De este modo, en lugar de analizar las innovaciones del nuevo poeta, es preferible recalcar qué mantuvo del anterior. De todo este análisis –que aquí he limitado a los sonetos pero que es extrapolable al resto de poesías-, se deduce que las rimas, los inicios de las composiciones, la estructura de las líricas, la actitud de fondo y los cierres de los textos del cancionero de Garcilaso de la Vega y que en teoría conforman una obra profana en la que ni una sola composición se presenta como religiosa, debían poseer otra interpretación, en tanto que fueron utilizados literalmente por un segundo poeta en clave cristiana. Por tanto, tenía que haber algo en ellos que hiciera posible que funcionaran sea en el primer sentido –el erótico, en cuanto seleccionados *ex profeso* por su autor– como en el siguiente –en tanto que Córdoba sí eliminó otros momentos, por lo que se entiende que los que salvó podrían tener más significados.

Por tanto, parece seguro afirmar, basándonos en el amparo de un escritor queridamente sacro, que gran parte de la obra amorosa de Garcilaso de la Vega es, cuanto menos, ambigua de intención cristiana. De no haber sido así, nada de ella habría pervivido en un poemario moralizante. Sin embargo, el amor cortés y las actitudes y expresiones a él conectados, tal y como indico en la presente Tesis, eran inherentemente sacroprofanas, y permitían un vertiente religiosa a la vez que funcionaban en el plano humano. Todo esto es posible por los planteamientos de base de este modo poético, que cantaba a la dama como una nueva diosa y convertía al enamorado escritor en su fiel devoto, de forma que al final el amor entre hombres era expresado con valores y actitudes más propias del alma que del cuerpo, enriqueciéndose y complementándose, precisamente, por esta dualidad teóricamente irreconciliable.

El *contrafactor* es por tanto un buen ejemplo para explicar que las dos vertientes teóricamente excluyentes del amor humano y del amor sacro no son en realidad dos líneas paralelas que nunca se tocan, sino que confluyen muy a menudo. Igual que los pintores que muestro al inicio de cada parte de esta Tesis (pp. 26 y ss. y pp. 104 y ss.), Sebastián de Córdoba juega con unos patrones (poéticos, esta vez) que pueden valer por igual en cualquiera de los dos mundos a los que se aplica el sentimiento enamorado: a una dama o a Dios. Córdoba parte del gran lírico castellano del amor para cantar el sentimiento devoto en una elección absolutamente voluntaria, convencido (y estaba en lo cierto) de que el poso religioso que había en Garcilaso funcionaba perfectamente y con sólo unos ajustes, para mostrar la gloria cristiana.

2: FRAY LUIS DE LEÓN: REYES, PASTORES, HOMBRES Y DIOS: TODO ES AMOR

La situación es bien conocida: Fray Luis de León tradujo y comentó el *Cantar de los Cantares* de Salomón a través de una interpretación literal y una alegórico-espiritual. Según la primera lectura, la obra narraría los amores del propio Salomón y de su Esposa, la hija del Faraón, bajo apariencia de pastores. En clave mística, por el contrario, se estaría hablando del amor entre Cristo y la Iglesia. Por tanto: amor humano en el primer caso, divino en el segundo. Y es por esta ambivalencia de planos, teóricamente excluyentes pero fusionados en la práctica, por lo que el análisis de esta obra es interesante para los objetivos *sacroprofanos* que persigo en el presente estudio. No en vano, y como indica Becerra Hiraldo (2003: 71):

La Contrarreforma –y Fray Luis es un contrarreformista- determina un proceso de espiritualización y cristianización de los temas y motivos paganos renacentistas [y no renacentistas] que continuará y culminará en pleno barroco.

Entrando ya en materia, es evidente que las *palabras* que nos encontramos al leer la obra no son invención de Fray Luis, que trabajó sobre un texto bíblico, pero no es menos verdad que, en el fondo, lo que interesa al enfrentarse a esta exégesis no son ya las palabras originales, sino los comentarios del traductor español. Así, el que haya momentos *sacroprofanos* en la obra depende esta vez de una lectura *a posteriori* llevada a cabo por Fray Luis, lo que demuestra que, o bien estos momentos ya estaban en el escrito original –y que Fray Luis, por tanto, tan sólo señaló-, o que, sin estar explícitamente en el texto bíblico, era posible debido a su ambigüedad hacer una lectura profana y sacra a la vez de las palabras de Salomón. Sea como fuere, lo que está claro es que en la mente de nuestro autor –y por tanto en su ambiente cultural y en sus receptores- era perfectamente válido mezclar lo humano y lo divino sin demasiado desasosiego intelectual, y componer una obra religiosa teñida absolutamente de tintes carnales que, lejos de desmerecer el mensaje espiritual, potenciara su carga religiosa.⁶¹

⁶¹ “El poema nació, así, como canto del amor humano que fue utilizado largo tiempo en las bodas, hasta que el rabinismo transfirió la lectura al plano alegórico –bodas de Yahvé con Israel-, sentando las bases de la lectura cristiana más común –bodas del alma con Dios-. Fray Luis se incorpora a esta interpretación al considerar el *Cantar* como una alegoría de las nupcias de Salomón con la hija del Rey de Egipto, alegoría que sustenta a su vez otra alegoría espiritual, las nupcias de amor de Dios con los hombres en la

Todo esto es sólo posible porque se enmarca en una cultura en la que lo *sacroprofano* estaba tan a la orden del día que demuestra que las posturas mojigatas de tantos críticos contemporáneos son una simple y reduccionista actitud frente a un hecho innegable: lo humano y lo divino convivían juntos, entremezclados y enriqueciéndose, y no sólo para los poetas *sacrílegos* que decían y llamaban a sus amadas su Dios, sino también al revés: para autores religiosos que no sólo no prescindían sino que insistían en la carga erótica –en tanto que humana- en sus planteamientos espirituales. Como indica Nahson (2006: 142)

En este recorrido, erotismo y nostalgia de Dios están prácticamente fusionados, y es bastante difícil conciliarse con algunos de los afanes de la crítica por deslindar cuidadosamente lo religioso de lo sensual.

Fray Luis, de este modo, se encuentra con un canto de bodas entre dos pastores, en el que *literalmente* no hay nada religioso, y lo comenta como una traslación de los amores entre Salomón y la hija del Faraón. Lo interesante es que, sin titubeo alguno, eleva estos amores a la clave alegórica de los esponsales de Cristo y la Iglesia pero –y es lo importante- sin prescindir de los elementos profanos que estaban en la base erótica del texto. Como señala acertadamente Garrote (1986:10), Fray Luis “aspiró a conjugar la palabra de Dios y la de los hombres.” De esta forma, todos los momentos prototípicamente carnales presentes en la lectura literal (belleza de los enamorados, interacciones físicas, declaraciones de amor profanas...) lejos de desaparecer en la lectura espiritual, se mantienen, pero no como trasfondo o contrapunto de la nueva situación espiritual, sino como verdadero eje que sustenta la lectura cristiana. No se entendería la interpretación religiosa del texto sin todos estos elementos no religiosos, lo cual, lejos de ser una contradicción, es una prueba más de cómo las dos vertientes del Amor se armonizan sin excluirse. Más aún: como se verá en estas páginas, hay incluso más carga profana en la lectura espiritual que en la propia lectura profana, ya que no sólo se mantienen los elementos eróticos presentes en ésta, sino que además se añaden otros nuevos. Coincido, pues, con Nahson (2006: 50):

Fray Luis no se intimida ante el placer y la voluptuosidad presentes en muchos versículos bíblicos, e incluso se regodea en *declararlos* cuidadosamente. A través de retratos líricos y explícita imagería, Fray Luis presta detallada

Iglesia. Pero lo novedoso de Fray Luis es partir del sentido literal, libro del eros humano, desarrollarlo, explicarlo, comprenderlo, desmenuzarlo, para que sirviera mejor de cañamazo a la alegoría espiritual trascendente.” (Becerra Hiraldo 2003: 74).

atención a las zonas más eróticas y a las descripciones sensuales de un poema de por sí altamente erótico.

Por comenzar con un simple ejemplo, puramente semántico y de sentido global del texto: si se contabilizan las veces en las que Fray Luis utiliza el vocablo *amor* (y todos sus derivados: *amante*, *enamorado*, *amoroso*...) se aprecia que son más abundantes en la parte religiosa que en la profana:

PARTE	LITERAL	ESPIRITUAL
Prólogo	18	19
Cap. 1	47	103
Cap. 2	60	88
Cap. 3	22	23
Cap. 4	23	42
Cap. 5	55	51
Cap. 6	25	38
Cap. 7	62	14
Cap. 8	95	122
Total	407 (45%)	500 (55%)

Es decir, el 55% de las veces en las que en la obra se usan estas palabras nos encontramos en la lectura religiosa del hecho, y no en la humana. Es más, en 7 de las 9 partes (78%) estos vocablos aparecen más en la interpretación espiritual que en la literal, superando en algunos casos por amplia mayoría (cap. 1: 103 frente a 47; cap. 2: 88-60; cap. 4: 42-23; cap. 8: 122-95). En las 2 ocasiones en las que estas palabras están más presentes en *Literal* (capítulos 5 y 7) en una (cap. 5) podría hablarse prácticamente de igualdad (55 veces frente a 51 de *Espiritual*), mientras que en el capítulo 7, en el que *Literal* sí gana con claridad (62-14), se debe a que incluye un excursus teórico sobre diferentes tipos de amor (pp. 221-25) que Fray Luis elimina en la parte *Espiritual*.⁶²

Todos estos datos sorprenden, ya que estos vocablos se aplican principalmente al amor entre personas porque, si bien es cierto que *Dios es amor* y que

⁶² Todas las referencias al *Cantar* serán por Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón: interpretaciones literal y espiritual*, ed. de José María Bécerra Hiraldo, Madrid, Cátedra, 2003.

Dios ama,⁶³ no es menos verdad que en el imaginario colectivo de hoy en día o de hace quinientos años, *amante*, *amado* o *enamorado* se refiere a humanos, y no a sentidos espirituales, por lo menos como principal acepción:

“AMAR: es querer o apetecer alguna cosa. AMOR es El acto de amar; lo primero y principal sea amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo. [...] AMORES, de ordinario son los lascivos. [...] AMANTE, el que ama, y AMANTES, los que aman”. (Covarrubias 1611: 148)

“AMOR: [...] AMORES, siempre se toma en mala parte, por los amores lascivos, que son los que tratan los enamorados”. (*Íb.* p. 155)

“ENAMORAR: poner codicia a otro en alguna mujer para que la quiera, con sus atavíos y halagos. ENAMORARSE, prenderse del amor o aficionarse en buena y en mala parte. ENAMORADO, el amante, el aficionado. ENAMORADA, siempre se toma en mala parte, como mujer enamorada o amiga.” (*Íb.* p. 769)

Cf.: “AMAR: querer bien, tener cariño o afecto” (Autoridades 1726)

“AMOR: afecto del alma racional, por el cual busca con deseo el bien verdadero, o aprehendido, y apetécele gozarle. Tómate en varios sentidos, según son los objetos a que se endereza la voluntad: si al Padre, se llama paternal; si a la sensualidad, se llama carnal [...]” (*Íb.*)

“AMORES: en nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos, que son los que tratan los enamorados.” (*Íb.*)

“AMANTE: el que ama y quiere bien y tiene afecto a otro” (*Íb.*)

“ENAMORAR: excitar, atraer y mover el deseo y afecto, para que uno apetezca, se incline y aficione a estimar y querer a otro [...] vale también solicitar a otro, procurando se rinda a su voluntad y deseos amorosos.” (*Íb.*)

Así pues, y aunque sólo sea como sensación global, no se establece una ruptura del tono *amoroso* entre la parte carnal (donde el tono *enamorado* es el lógico) y la cristiana (en la que el tono quizás se esperaría que fuera otro): las dos interpretaciones de Fray Luis son igual de enamoradas, incluso más la segunda (500 veces frente a 407), por lo que la impresión general de la obra es la de un texto de amor repleto de menciones al amor entre hombres. Y sin embargo la mitad del texto –y parte más importante- trata del sentimiento religioso.

Lo interesante del hecho es que al leer las dos partes de su obra resulta complicado en ocasiones entender en cuál de las dos exégesis nos encontramos. Claro está que en la interpretación alegórica, antes o después, Fray Luis nos recuerda que de

⁶³ “Queridos, amémonos unos a otros, ya que el amor es de Dios, y todo el que ama ha nacido de Dios y conoce a Dios.” (1 Juan 4:7). “Quien no ama no ha conocido a Dios, porque Dios es Amor.” (1 Juan 4:8). “Dios es Amor y quienes permanecen en el amor permanecen en Dios y Dios en él.” (1 Juan 4:16). También: “En un arranque de furor te oculté mi rostro por un instante, pero con amor eterno te he compadecido –dice Yahveh tu Redentor [...] Porque los montes se correrán y las colinas se moverán, mas mi amor de tu lado no se apartará.” (Isaías 54:8-10). Y: “Porque tanto Dios amó al mundo” (*Evangelio según San Juan* 3:16).

lo que está hablando es de formulaciones religiosas, pero esto no es óbice para que muy a menudo se nos olvide que el referente en ese caso es religioso, y percibimos tan sólo y sin dudas una declaración de amor humano. El autor, voluntariamente, usa del mismo lenguaje profano en las dos mitades, e incluso, como he dicho, abusa de él en la parte sacra. La intención es doble: por una parte, acercar lo más posible la lectura alegórica a la literal para, de este modo, cohesionar el texto bíblico y justificar su interpretación cristiana. Pero además, juntando los modos de expresión sacro y profano, Fray Luis consigue crear una continuidad entre los dos tipos de amor, mostrando que, en el fondo, Amor –con mayúsculas- sólo hay uno, y que sin duda el amor entre los hombres es también un tipo de amor a Dios y que nos acerca a Él.⁶⁴ Como señala acertadamente Criado Costa (1976: 8):

Esta ley divina que ordena que hay que amar a Dios con todo el corazón, con toda el alma y con todas las fuerzas, no sólo no prohíbe amar a las criaturas, sino que manda amarlas con ese mismo amor; no por las excelencias que ellas encierran, sino porque son huellas del Criador.

En relación con esto está también el hecho indudable de que el autor coloca en la mitad religiosa una gran cantidad de elementos que no aportan –teóricamente- nada a la intención sacra del asunto, es más, que podrían ser incluso contrarios a los intereses espirituales de la lectura. Me refiero por ejemplo al excesivo interés de Fray Luis por insistir en la belleza de Dios. Belleza física, quiero decir. Igual que hará Lope de Vega, nuestro autor se vuelca en la recreación de un Dios hermoso, incluso petrarquistamente bello, alguien a quien no sólo amar por lo que representa, sino digno incluso de embelesamiento físico por parte del *humano* que lo contempla. Pero no sólo: en la lectura espiritual Fray Luis también presenta –entre otras actitudes *profanas*- teorías sobre el amor, la idea constante del *enamorado* y de *enamorarse*, la pasión como fuego o llama que abrasa, o vocablos marcadamente carnales como *gozar* o *pasión*. Todo ello, repito, en la mitad espiritual que tiene como objetivo una lectura sacra de las palabras de Salomón: el sentido espiritual de la letra se sostiene sobre un tono y un lenguaje marcadamente profano, sin causar, eso sí, estridencia alguna.

Como mostraré en la parte final de este capítulo, esta ambivalencia humana y religiosa se aprecia también en las poesías del propio Fray Luis (analizadas magistralmente por Garrote 1968), en las que se ratifican las conclusiones mencionadas:

⁶⁴ Lo mismo propone Lope de Vega cuando se comparan y analizan sus dos cancioneros –humano y divino-, y como muestro en el capítulo 4 (pp.200-256).

el tono enamorado del autor –amor por una mujer, o amor por Dios- le lleva irremediabilmente a utilizar recursos poéticos y lingüísticos idénticos en ambos casos, creando una continuidad en la que, si bien el referente cambia, el Amor sigue siendo nexo común y razón que justifica, precisamente, el uso de este lenguaje de amor.

2.1.: SIENDO DIOS TAN HERMOSO

Dios es, en la exégesis sacra, la trasposición divina del (pastor) Salomón. En *Literal* se insiste, por boca de la Esposa, en la belleza del amado, así como él pondera la de su enamorada. Cuando Fray Luis comenta estas palabras en clave espiritual, sin embargo, no deja de lado las referencias a la hermosura de Dios, sino que se recrea en ellas. Y no se trata de menciones morales en las que lo bello es un trasunto y reflejo de lo bueno, sino de auténticas descripciones físicas –y por tanto fines en sí mismas, sin implicación simbólica- de un hombre (Jesucristo) estéticamente hermoso.

Encontramos, de esta forma, hasta medio centenar en este sentido:

1E p. 261: *siendo Dios tan hermoso*.

1E pp. 281-82: *perfecta y total belleza [...] hermosura y gracia [...] escogido en hermosura sobre los hijos de los hombres [...] bañados está tus labios en gracia*.

2E p. 283: “[Dios] es rosa del campo”

2E p. 284: “flor maravillosa [...] suavísima flor”

2E p. 285: Dios es como un manzano

2E p. 296: “cuán bello [es Dios]”

2E p. 303: “aquel bello pastor”

3E p. 315: “muy adornado y hermoso”

5E p. 351: “cabeza de oro”

5E p. 351: “blanco y colorado”

5E p. 351: ojos de paloma

5E p. 352: “muy graciosamente lleno todo su rostro”

5E p. 352: “gracia y proporción”

5E p. 352: “mejillas como hilera de plantas olorosas”

5E p. 352: “rostro parejo y gracioso”

5E p. 353: “sus labios son unas violetas o flores que dan mirra [...] graciosos en su hablar [...] enamora en oírlo”

5E p. 353: “gracia y composición de las manos [...] como de oro [...] dedos y uñas rojos y relucientes como piedras preciosas”

5E p. 354: “su pecho y vientre es blanco y resplandeciente, como un marfil muy pulido”

5E p. 354: “las piernas son una columnas de mármol blanco, hechas con gentil medida y proporción”

5E p. 354: “pies de muy gentil proporción redondos y muy agraciados [...] de oro [...] recios e incorruptibles”

5E p. 357: “la boca y labios de este sanctísimo Esposo es hermosísima, dulcísima y muy suave”

5E p. 357: “pecho y corazón [...] lucio, recio y blanco como marfil”

5E p. 357: “toda la vista deste divino Esposo es hermosísima y admirable que no puede acabar de comprehender ni decir”

8L p. 230: “[Dios], acabada perfección y beldad infinita.”

Son interesantes sobre todo los ejemplos del capítulo 5, en los que se describe de forma detallada y de arriba abajo como manda la tradición la hermosura de Salomón, ahora Dios. Está claro que en ocasiones Fray Luis descodifica la alegoría, y que tras ciertas partes del cuerpo o detrás de algunas de sus virtudes se explican valores morales de la divinidad, pero no es menos verdad que en el fondo lo que se está haciendo es ponderar la belleza de este *hombre*, y que lo que le interesa al autor sobre todo es resaltar su hermosa apariencia física. Como ocurrirá a propósito del Jesús que presenta Lope en su cancionero sacro,⁶⁵ también ahora asistimos a una devoción por el cuerpo *humano* de Dios en un texto que persigue un objetivo moralizante religioso, y que se presenta –en teoría- como contrapartida de una situación análoga profana –*Literal*, en el caso de Fray Luis, las *Rimas Humanas* en el de Lope-. Ambos autores, sin embargo, utilizan el mismo lenguaje y la misma actitud narrativa en las dos “partes” de sus obras, sin distinguir entre los momentos sacros y los profanos, y es sólo la intención última de sus palabras la que reconduce los textos a niveles humanos o divinos, y no un vocabulario o una poeticidad diferente.

El asunto es aún más complejo –y más evidente el juego que aquí señalo- si nos fijamos en que una abrumadora mayoría de las referencias a la belleza de Dios son, en realidad, tópicos literarios aplicados (aplicables) a la belleza física femenina mucho más claramente que a la exaltación de un hombre hermoso. De esta forma, no sólo se está potenciando la carga humana de la divinidad (en cuanto *ser humano*), sino que además se acerca a la visión poética típica de la mujer hermosa, de forma que el Dios que se desprende de estas páginas es –y pese a quien pese- literariamente petrarquista (y por tanto *carnal*) y físicamente femenino –o andrógino-, tal y como habrá de hacer también Lope. En efecto, resulta cuanto menos llamativo que en pleno siglo XVI, donde desde luego la posibilidad de una poética homosexual esta excluida, que se nos describa a un hombre –Jesús- a través de su “cabeza de oro” (p. 351), sus “mejillas como plantas

⁶⁵ Pp. 207-262.

olorosas” (p. 352), “ojos de paloma” (p. 351), su “vientre [... o] pecho blanco como marfil” (pp. 354 y 357), “boca y labios [...] dulcísimo[s] y muy suave[s]” (p. 357), sus “pies [...] redondos y agraciados” (p. 354) o sus “manos [...] como de oro [...] con] dedos y uñas rojos y relucientes como piedras preciosas” (p. 353). Resulta evidente para cualquier lector familiarizado con la poética de la belleza italianista que de quien se habla en estos términos –canónicamente- es siempre de la mujer amada, y no desde luego de un hombre. Como tampoco se aplicaría a un hombre el ser “rosa del campo” (p. 283) o “maravillosa y suavísima flor” (p. 284), como sin embargo hace Fray Luis sin dudar. De Dios, por tanto, se nos describen y alaban su cabello, ojos, rostro, mejillas, labios, su boca, su habla, sus manos, dedos, uñas, pecho, piernas, pies y su cuerpo todo.

A su vez, cualquier rastreo de descripciones de la belleza femenina en la poesía amorosa occidental desde, paradigmáticamente, Petrarca, llevaría a la conclusión de que los mismos tópicos que se aplicaban a la hermosa son los que usa ahora nuestro poeta con Dios. Sin tener que ir a fuentes lejanas, traigo más bien a colación, para cohesionar con más fuerza la doble vertiente sacra y profana en un sólo modelo poético, algunos ejemplos extraídos de las composiciones líricas del mismo Fray Luis. Así, en su poema IX (*Las serenas, a Querinto*), y hablando de la tez hermosa de la amada dice “Esa azucena, / esa purpúrea rosa” (vv. 7-8)⁶⁶, y en la composición IV (*Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices*) se describe su belleza en estos términos:

En tu rostro se vean
de su beldad sin par vivas señales;
los tus dos ojos sean
dos luces inmortales
que guíen al sumo bien a las mortales.
El cuerpo delicado,
como cristal lúcido y transparente,
tu gracia y bien sagrado,
tu luz, tu continente,
a sus dichosos siglos represente. (vv. 51-60)

Se observa que estas dos descripciones extraídas de las poesías de Fray Luis presentan una serie de elementos aplicados (como *manda* la tradición)⁶⁷ a una mujer, pero que son idénticos a los que él mismo usa al describir a Dios. De esta forma, la “azucena” y la

⁶⁶ Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Álvaro Alonso, Madrid, Debolsillo, 2005. Todas las siguientes referencias a la poesía de Fray Luis serán siguiendo este libro.

⁶⁷ Véase manero Sorolla 1990: 64-67.

“purpúrea rosa” de IX son, en cuanto flores y elementos naturales, las de 2E p. 283 (“rosa del campo”), 2E p. 284 (“flor maravillosa y suavísima flor”), 2E p. 285 (“manzano”), 5E p. 352 (“planta olorosa”) y 5E p. 353 (“violeta”). Y las mencionadas “purpúrea rosa y azucena” de IX son, en cuanto al colorido, como el “blanco y colorado” de 5E p. 351.

De igual manera, en la poesía IV que he reproducido más arriba, se destacan algunas referencias de la belleza femenina que serán, otra vez, las mismas que las aplicadas a Dios: la “gracia” del verso 58 de la lírica aparece también en 5E p. 352 (“graciosamente tu rostro”), 5E p. 352 (“gracia y proporción”), 5E p. 352 (“rostro gracioso”), 5E p. 353 (“labios graciosos”), 5E p. 353 (“gracia de las manos”). Y el concepto de [delicadeza del cuerpo] “como cristal lúcido y transparente” [de la mujer] de los versos 56-57 es igual al de Dios: “pecho y vientre blanco y resplandeciente, como marfil muy pulido” (5E p. 354), “piernas de mármol blanco” (5E p. 354) y “pecho y corazón lucio, recio y blanco como marfil” (5E p. 357). Así pues, y sin necesidad de recurrir siquiera a composiciones amorosas de poetas profanos (que por otra parte no harían más que ratificar mis conclusiones), queda claro que Fray Luis utiliza los mismos elementos físicos (extraídos de la tradición amatoria) a la hora de describir tanto la belleza de una mujer como la de Dios. Tanto es así, que cuando en sus versos nuestro autor alaba no ya a una figura femenina (como he citado en IV y IX) sino a Dios, lo hace utilizando la misma imagería e idéntico tono que al tratar de una dama, igual que en el *Cantar*: en su poema XIII (*De la vida del cielo*): “de púrpura y de nieve / florida, la cabeza coronado” (vv. 6-7) y en XVIII (*En la Ascensión*): “de tu rostro [de Cristo] la hermosura” (v. 12).

Queda claro que, por cuanto a Belleza se refiere, en el universo poético de Fray Luis nada importa que el referente sea Dios (*Cantar de los Cantares*, poesías XIII y XVIII) o una mujer (líricas IV y IX): se trate de una composición religiosa o de una profana el autor aplica los mismos elementos en idéntico tono, de forma que al final el lenguaje de amor es siempre el mismo, y es sólo la intención última de cada texto la que decanta hacia el cielo o la tierra el sentimiento enamorado del autor, y no sus palabras.⁶⁸

⁶⁸ Vd. Las conclusiones a la segunda parte de este estudio, en las pp. 263-67.

2.2.: TAN ENAMORADO

Que Dios sea tan bello tiene una implicatura lógica directa: enamora a los hombres. Alegóricamente, claro, se trata del amor que las almas sienten hacia su Creador, con el consiguiente anhelo de buscarle y de, en última instancia, fundirse en Él. Pero no sólo en todo *Literal* se está hablando de un enamoramiento erótico entre un hombre y una mujer, sino que incluso en *Espiritual*, siguiendo con todo lo dicho, el concepto de *enamoramiento* aplicado a Dios sigue teniendo un componente físico y humano, no sólo religioso.

Igual que Esposo y Esposa se aman recíprocamente, también en la exégesis sacra el Amor funciona en las dos direcciones: Dios ama o los hombres y es amado por ellos. De esta forma, y manteniendo el paralelismo presente en la primera parte, ambos protagonistas de *Espiritual* están enamorados. Esto se repite veinte veces, de las cuales reproduzco a continuación algunas de entre las más interesantes, remitiendo el resto al apéndice:

1E p. 261: “Cristo está enamorado”

1E p. 262: “[Dios], este gran enamorado”

6E p. 360: “[el Esposo] es muy fino enamorado”

6E p. 365: “de quien Dios se enamora tanto”.

De nuevo se observa la abundante cantidad de ejemplos de *Espiritual* en los que el concepto profano del *enamoramiento* se aplica en este caso a Dios y a los fieles, como si de una pareja erótica se tratase. Lo más interesante del hecho es, de nuevo, que una imagen claramente carnal se dirige otra vez a un contexto sacro, y que funciona no sólo en el plano alegórico, sino que sigue teniendo efecto también en un nivel literal: Dios es tan bello y bondadoso que es lógico enamorarse de Él (en tanto que Dios pero en tanto que hermoso también). Igualmente, Cristo está enamorado de nosotros con una imagería que repite la de las parejas de amantes.

Está por tanto justificado que ya que la relación de Dios y los hombres se plantea en términos profanos, que también se exprese a través de una de las fórmulas eróticas más habituales: la de abrasarse en las llamas del amor, que Fray Luis utiliza cerca de cuarenta veces, de entre las que destacan:

1L p. 119: “concibe el Esposo nuevas llamas de amor”
 4E p. 332: “grande amor y ardiente deseo”
 8L p. 230: “[para sus enamorados] Él sólo es su deseo [...] [y] arden en vivo fuego”
 8L p. 236 y 8E p. 398: “el encendido amor que te tengo [Oh, Esposa]”
 8L p. 237 y 8E p. 398: “el fuego de amor vence a todas las aguas”
 8L p. 241 y 8E p. 405: “enciende el amoroso fuego de sus corazones”
 8E p. 399: “el encendido amor que [yo, el Esposo] te tengo.”⁶⁹

Cabe destacar otra vez la gran cantidad de ejemplos extraídos de *Espiritual*, en los que se sigue repitiendo el planteamiento erótico del fuego de amor aplicado esta vez a Dios y a los hombres cuando, evidentemente, no era necesaria esta imaginación para explicar el sentido religioso del credo divino, pero que sirve muy bien para mostrar de una forma cercana y certera la grandeza y la fuerza de un sentimiento religioso haciendo uso de un planteamiento de sobra conocido por todos ya sea en las ficciones literarias como en la vida real.

De nuevo resulta muy interesante analizar también las poesías de Fray Luis respecto a este punto: en XIV (*Al apartamento*), y hablando de la vida terrenal, el autor dice que “el vulgo ciego / ama el morir, ardiendo en vivo fuego” (vv. 14-15), donde innegablemente atribuye un sentido pecaminoso al símbolo de la llama (hay que entenderlo así: “el vulgo ciego se condena al tormento eterno –fuego- por el fuego –la pasión desmesurada- que lo movió en vida”, aunque Serés no ve este doble juego del término “fuego” e interpreta este pasaje de forma simple como idea del infierno: “muriendo el alma” (Serés 1990: 98).

Pero es más evidente aún que tras los términos “fuego”, “ardor” o “llamas” se esconda una referencia carnal en VI (*De la Magdalena. A una señora, pasada la mocedad*):

[María Magdalena] con el amor ferviente,
 las llamas apagó del fuego ardiente;
 las llamas del malvado
 amor, con otro amor más encendido. (vv. 44-47)

Está claro que, al hacer la pecadora Magdalena negocio con su cuerpo, “las llamas del fuego ardiente y del malvado amor” (opuestas para más claridad al amor de Dios) no pueden indicar otra cosa que el acto sexual y su apetencia.⁷⁰ Entonces, el hecho de que

⁶⁹ La lista completa de ejemplos puede consultarse en el apéndice.

⁷⁰ Lo cual, si funciona así –como de hecho lo hace y también Serés señala (1990: 72)-, es prueba clara de que en el ejemplo anterior de XIV (*Al apartamento*) hay que interpretar el vocablo como yo he hecho.

esta imaginería *ardorosa* tenga una connotación tan marcadamente profana y carnal (en el propio Fray Luis, como acabo de mostrar, así como también en la tradición poética amorosa) parecería ser incompatible con su uso en un contexto devoto en el que viene a significar las ansias del alma por Dios. Pero como se ve en este análisis, la voluntad del autor es la de mantener el tono profano de amor –e incluso atracción física- de un hombre y una mujer aplicado a un contexto espiritual. De esta forma, cuando Dios (Salomón) o la Iglesia y los fieles (la Esposa) hablan de su encendido sentimiento, lo hacen todavía como si de dos personas físicas se tratara, y por tanto el planteamiento sacro se sigue expresando en clave erótica, con sus brasas y llamas de amor, su fuego y todos los derivados habituales de la ficción sentimental.

A tal punto se llega, que incluso esta relación se expresa en términos de *gozo*, vocablo con una evidente carga sexual, y por tanto, de amor profano:

Gozar una cosa, poseerla y disfrutarla” (*Covarrubias*). Cf.: “GOZO: gusto, complacencia, aquiescencia y quietud del bien poseído.” (*Autoridades*). “GOZAR: tener, poseer, obtener y lograr alguna cosa.” (*Íb*). “GOZARSE: vale tener gusto, complacencia y alegría de alguna cosa. “GOZAR UNA MUJER”: es tener congreso carnal con ella, consintiendo ella, o padeciendo violencia. (*Íb*).

El poeta lo utiliza en 57 ocasiones, que reproduzco en el apéndice, pero merece la pena analizar algunas ahora:

1E pp. 251-52: “Amor es una ánima que vive en dos cuerpos y el fin suyo es gozar y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y un ánima”

1E p. 281: “la belleza [...] tanto más apetito causa de ser gozada cuanto mayor ella es, por eso en el mismo punto que la Esposa considera cuán hermoso sea su Esposo es movida con el deseo de gozarle”

3E p. 312: “este divino Esposo da ahora a entender cuán segura debe estar su Esposa en su abrazo y en su tálamo, donde goza de su Esposo”

7L p. 218: “la codicia y afición que tienen [las dueñas] por gozarla, la cual ponía la Esposa con su hermosura en ellas y en todos los que la veían [...] oh, ¡quién te alcanzase y gozase, quién pudiese llegar a ti y, enredándose en tus brazos y dándote mil besos, coger el fruto de tus pechos y boca”

7L p. 220: “toda soy de mi amado, todo lo quiero yo para él [...] y no hay que tratar de que quiera a otro [...] ni desee nadie gozarme”

7E p. 380: “abrazándose luego gozaría de tus pechos los cuales me serían dulces como racimos de uvas, y luego darte mil besos [...] y gozaría también de la dulzura de tu boca”

8L p. 227 y 8E p. 387: “[la Esposa] deseaba [...] algunos besos de su boca [...] gozando de él a sus solas [...] desea ahora tener más licencia [...] y gozar de sus besos en todo lugar y en todo tiempo”

8E pp. 388-89: “[los enamorados de Dios] desean sus besos, que es la perfecta unión con Él; después van creciendo en este amor, amándolo cada vez mucho más, porque reciben nuevos y suavísimos regalos, y sienten grandes gustos espirituales, y gozan de Él como si estuviese presente [...] en público y en secreto gozando de la suavidad de estos amores.”

Expresiones del tipo “gozar de la belleza” (p. 282), “gozar de tus amores” (p. 233), “gozar de su Esposo” (p. 394) –todas presentes en *Espiritual*–, así, como oraciones autónomas, proponen desde luego una lectura profana del verbo *gozar*, como sin ir más lejos ocurre en el famoso soneto - ¡Ay, *Floralba!* Soñé que te...- de Quevedo, editor del propio Fray Luis. Pero hay otros ejemplos en los que está aún más clara la componente sexual del vocablo, ejemplos sin embargo en los que de lo que se habla es del espíritu, como por ejemplo en 4E p. 339: “todo lo que en mí se puede gozar es para vos [oh, Esposo]”. La fórmula “todo lo que en mí se puede gozar” reconduce naturalmente a un contexto erótico, que unida al ofrecimiento consiguiente (“es para vos”) completa un significado de incitación –o como mínimo, disposición– sexual entre humanos, y no a la voluntad del alma para con Dios. Porque, estrictamente, ¿qué le puede *interesar* a Dios del alma más que el alma misma? ¿de qué *todo lo que hay* puede gozar? Y es que la frase arriba citada implica que hay varias *cosas* en quien habla que pueden gozarse, cuando está claro que en una lectura espiritual sólo hay una que funciona en este sentido: el alma misma. Suponer por tanto que “en mí hay muchas cosas que se pueden gozar” sobrepasa la interpretación religiosa, pero funciona correctamente en clave sexual, por lo que, al mantenerse en la exégesis sacra, se está voluntariamente potenciando la posibilidad de interpretación profana.

Que *gozar* posea una carga tan claramente erótica queda claro atendiendo por ejemplo a 6E p. 363: “la Esposa es tan severa que ningún enemigo desvergonzadamente la osa acometer [...] con deseo de desbaratar [su] honestidad y de triunfar de ella, y gozar de su belleza”, donde se está hablando de una (posible) violación, en la que “gozar de su belleza” (ejemplo que cité más arriba también) sólo se entiende en clave sexual. También es indudable el sentido sexual en 3B p. 312: “este divino Esposo da ahora a entender cuán segura debe estar su Esposa en su abrazo y en su tálamo, donde goza de su Esposo”, donde el vocablo “gozo” se asocia al término “tálamo” que, desde luego, sólo puede significar una cosa. Abiertamente eróticos son los ejemplos 7L p.218 (“oh, ¡quién te alcanzase y gozase, quién pudiese llegar a ti y, enredándose en tus brazos

y dándote mil besos, coger el fruto de tus pechos y boca”) y 7E p.380 (“abrazándose luego gozaría de tus pechos los cuales me serían dulces como racimos de uvas, y luego darte mil besos [...] y gozaría también de la dulzura de tu boca”), ejemplos éstos, simétricos y sexuales, en los que hay abiertamente unión física, y que se presentan, uno en *Literal* y otro en *Espiritual* con idéntica carga y significación.

También el sentido inequívocamente sexual de “gozar” está presente en las poesías de Fray Luis; de hecho, en VII (*Profecía del Tajo*) leemos:

Folgaba el rey Rodrigo
con la hermosa Cava en la ribera
del Tajo [...]
El río [...]le habló d'esta manera:
“En mal punto te goces,
injusto forzador... (vv. 1-7)

Evidentemente, el término “gozar” está aquí equiparado al de “folgar”, pero con una connotación perniciosa derivada del hecho de que se trata de una violación (“injusto forzador”, v. 7).

Pero quizás la prueba más clara de este querido acercamiento de lo divino a lo humano –o viceversa, lo mismo da- es que la misma expresión con el verbo *gozar* aparece en las dos interpretaciones del mismo pasaje del *Cantar* de forma idéntica, con lo que se establece la voluntad incuestionable de que si en el primer caso profano hay que entender el vocablo en clave erótica –como de hecho así es-, al repetir literalmente la sentencia en *Espiritual* habrá que hacer lo mismo: 8L p. 227 y 8E p. 387: [la Esposa] “deseaba [...] algunos besos de su boca [...] gozando de él a sus solas [...] desea ahora tener más licencia [...] y gozar de sus besos en todo lugar y en todo tiempo.”

Para cerrar el círculo, hay que mencionar también un par de ejemplos en los que el término “gozar” posee por el contrario una componente sacra. Así en 7E p. 383: “sus ejercicios [de la Esposa] serán predicar [...] y enseñar su [del Esposo] ley a los otros [...] y gozarse viendo el provecho y acrescientamiento de los fieles.” Y lo mismo ocurre en 8E pp. 388-89:

[los enamorados de Dios] desean sus besos, que es la perfecta unión con Él; después van creciendo en este amor, amándolo cada vez mucho más, porque reciben nuevos y suavísimos regalos, y sienten grandes gustos espirituales, y gozan de Él como si estuviese presente [...] en público y en secreto gozando de la suavidad de estos amores.

Fray Luis, por tanto, juega con el término “gozar” ya que en ocasiones lo utiliza en clave religiosa, otras veces lo convierte en expresión alegórica y en numerosos casos lo mantiene en *Espiritual* con el sentido erótico que poseía sin duda en *Literal*. Se deduce de todo ello una clara vocación por acercar lo más posible ambas partes de su obra, ya que junto a la nueva interpretación sacra del texto profano sigue existiendo a la hora de tratar de Dios el componente de amor entre hombres que caracterizaba la primera mitad del *Comentario*.

Y si “gozar” es un término prominentemente erótico –aplicado ahora a un contexto devoto-, el vocablo “pasión” baila también entre ambas vertientes, ya que si por una parte “tomar pasión de alguna cosa, [es] tener pesadumbre”, y es por tanto así, algo genérico, también es verdad que “la Pasión significa la muerte que el hijo de Dios Jesu Christo, Dios y hombre, padeció por pagar nuestros pecados”⁷¹, esto es, un concepto claramente religioso.

Rastreando el término en la obra lo encontramos 15 veces, de entre las que destaco ahora:

Prólogo *L* p. 99: “en el ánimo enseñoreado de alguna vehemente pasión no alcanza la lengua al corazón”

1*E* p. 256: “enamorados y apasionados”

2*L* p. 144 y 2*E* p. 302: “pasiones de amor”

4*L* p. 167: “No se puede disimular el amor por aquella persona en que reina; luego le hace a él mismo pregonero de su pasión”

4*L* p. 167: “afectos y pasiones del corazón”

5*L* p. 186: “[el amor] es la mayor pasión de todas”

8*E* p. 396: “pasión de Cristo.”

Queda claro que en la mayoría de los casos el término viene a equipararse a “fuerte sentimiento”, pero, como se ve, con una connotación siempre amorosa, ya que recurrentemente se asocia al “enamoramiento” (1*E* p.256), al sentirse por “otra persona” (4*L* p.167) y al “corazón” (4*L* p.167), y hasta se presenta unido a conceptos propios de la ficción sentimental como la inefabilidad de la expresión (Prólogo *L* p.99) y al ser una fuerza irresistible que no se puede disimular (4*L* p.167). De esta forma, la palabra se

⁷¹ Ambas definiciones de la voz *passión* en Covarrubias, p. 855: “PASSIÓN: por antonomasia, la Passión significa la muerte que el hijo de Dios Jesu Christo, Dios y hombre, padeció por pagar nuestros pecados [...] Tomar pasión de alguna cosa, tener pesadumbre. Apassionarse vale aficionarse. Apasionado, el que tiene pasión o afición.” Cf.: “PASSIÓN: el acto de padecer tormentos, penas, muerte y otras cosas sensibles [...] Por antonomasia se entienden los tormentos y muerte que Nuestro Señor Jesu Christo padeció por redimir el género humano [...] Se toma también por cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo [...] particularmente se toma por la excesiva inclinación o preferencia de una persona a otra, por interés o motivo particular [...] Significa también el apetito vehemente a alguna cosa.” (*Autoridades*)

carga con tintes profanos, y reconduce claramente a un contexto de amor entre seres humanos. El último ejemplo de los que presento (8E p.396), sin embargo, invierte la situación (*pasión de Cristo*), refiriéndose en este caso a los padecimientos y muerte de Jesús. Como en el caso anterior de “gozar”, también ahora Fray Luis utiliza la palabra “pasión” en clave erótica a veces, pero claramente religiosa en otros momentos, de forma que al final las dos posibilidades quedan fusionadas, y se establece una sólida conexión entre los momentos y las expresiones profanas y las sacras, haciendo que las primeras tengan un tinte espiritual (en tanto que *pasión* fue la de Cristo), y que las segundas parezcan eróticas (por lo que de erótico tiene el concepto de *pasión de amor*). Y ambos mecanismos funcionan gracias a la posibilidad que lo *sacroprofano* ofrecía, ya fuera para expresar el amor entre personas en clave espiritual, como muestro en la primera parte de este estudio,⁷² o, como analizo ahora, para describir el acercamiento a Dios como el de un enamorado.

Tras todo lo dicho, no sorprende que la idea básica presente en todo el texto de Fray Luis sea que es por medio del amor como el hombre se acerca a Dios, como por ejemplo en:

Prólogo *L* p. 95: “ninguna cosa es más propia a Dios que el amor”

1E p. 259: “viendo la grandeza de sus hermosuras [de Dios] [...] Él mire a la bajeza mía y por su gracia me quiera admitir a gozar [...] viendo yo, pues, esto, no puedo estar que vehementísimamente no le ame, le adore y le desee, antes poniendo en Él toda mi afición andaré siempre en su amor fuera de mí totalmente, por estar del todo, y vivir en Él”

2E p. 299: “[Dios] mucho ama y mucho quiere ser amado”

3E p. 313: “sus [del Esposo] amores [...] para que su Esposa entienda con cuánta razón lo debe amar.”

La idea de base no es desde luego nueva: Dios es amor y a través del amor el hombre llega (vuelve) a Dios. Indica Criado Costa (1976: 7) que

[la unión sólo se da entre semejantes, y] el hombre para unirse con Dios tiene que asemejarse a Él; como Dios es caridad, el hombre sólo podrá asemejarse a Dios cuando se convierta en amor [...] La ciencia que enseña el modo de transfigurarse en Dios es la mística, la ciencia del amor, la ciencia que nos enseña a dejar de ser hombres para convertirnos en dioses, en amor.

Evidentemente se está hablando de un sentimiento amoroso espiritual, en el que Amor engloba virtudes del alma, modelos de comportamiento, caridad, devoción y bondad.

⁷² Pp. 25-102.

Éste es el Amor que lleva a Dios (reflejo y reflujo del que Él siente por nosotros). Lo original del hecho, sin embargo, es que cuando Fray Luis suscribe esta premisa bíblica de que *Dios es amor* y de que *a través del amor se llega a Dios*, como lo hace en un texto tan carnal como el *Cantar de los Cantares*, estas afirmaciones recién mencionadas adquieren una segunda interpretación ajena a la intención original. Dice de la Carrera (1997: 57) que “[en el *Cantar*] no hay sentido espiritual más allá del amor humano – erotismo incluido–, porque Dios es amor.” De esta forma, con un Dios tan humano, un vocabulario tan erótico y una actitud de los protagonistas tan ambiguamente profana, el término “amor” de las sentencias *Dios es amor* y *a través del amor se llega a Dios* se vuelve inevitablemente y de nuevo humano, y no sacro. Sería un fallo en la coherencia interna de una obra tan meditada como ésta, primero acercar tanto amor profano y amor sacro y potenciar la carga erótica de los personajes y, después, suponer que al hablar de amor hay que entenderlo exclusivamente en clave devota. El tono es ambivalente y toda la parte sacra está teñida de componentes profanos, pues cada palabra religiosa tiene que ser polisémica: las afirmaciones religiosas se nos presentan sin duda a través de una fuerte carga erótica, carga que inequívocamente es erótica y sólo erótica en otros contextos y que todo lector descodifica sin ningún problema, ya que ésa es su interpretación natural.

Prueba de que “amor” es, además de sacro, tan claramente profano en esta obra, es que Fray Luis disemina a lo largo de todo el texto hasta treinta excursos más o menos largos sobre teorías del amor, tipos de amor, definiciones del amor y situaciones afines, como por ejemplo:

1L pp. 104-05: “El ánima del amante vive más en aquel a quien ama que en sí mismo”

1L p. 106: “el amor grande y verdadero rompe con todo”

1E p. 251-52: “Amor es una ánima que vive en dos cuerpos y el fin suyo es gozar y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y un ánima”

2E p. 286: “Forzado está cualquiera que no está fuera del ser de hombre a amar a aquella persona que le ama”

3L p. 149: “Al amor sólo el amor le habla y le entiende y le merece”

3L p. 149: “El verdadero amor ni se espanta ni se enflaquece [...] y no trata de encubrirse a nadie ni de buscar colores”

5L p. 179 y 5E p. 343: “Dícese del que ama que no vive consigo más de la mitad, y la otra mitad, que es la mejor parte de él, vive y está en la cosa amada”

6L p. 200: “No está la prueba y la fineza del amor en amar a una persona a solas sin compañía de otras. Antes, el mayor y más verdadero punto de él está cuando, extendiéndose y abrasando a muchos, entre todos se señala y diferencia y aventaja particularmente con uno”

6L p. 202: “El amor es unidad y no apetece otra cosa sino unidad”

7L p. 224: “El que ama y es amado ni desea más de lo que ama ni le falta nada de lo que desea”

8L p. 227 y 8E p. 386-87: “El verdadero amor [...] mientras más de él se goza, más se desea y más se precia; al contrario, el amor falso y vil, que es fastidioso y pone una aborrecible hartura.”

Lo interesante de estos ejemplos es que así, como sentencias, prácticamente todos están en clave humana, y ningún lector ni de hoy ni del renacimiento pensaría como primera opción que se está hablando del amor de Dios, sino de los hombres. Pero estos ejemplos están tanto en *Literal* como en *Espiritual*, e incluso algunos están repetidos palabra por palabra en las dos partes. Otra vez la idea está clara: la continuidad entre amor humano y amor divino, sin rupturas ni exclusiones. Amor es uno y teorías sobre el Amor igualmente unas. Por eso que *Dios sea amor* y que *por medio del amor se llegue a Dios* es inevitablemente un concepto profano también.

Y esto permite que afirmaciones o lugares comunes en la literatura como el de la inefabilidad de la bellaza (de la amada) o del sentimiento (del poeta por ella), puedan usarse ahora en clave religiosa sin extrañeza.⁷³

Prólogo L p. 99: “en el ánimo enseñoreado de alguna vehemente pasión no alcanza la lengua al corazón, ni se puede decir tanto como se siente, y aun eso que se puede no se dice todo si no a partes y cortadamente”

1L p. 126: “el dibujo de la pluma llega a lo que puede trazar la lengua, la cual es casi muda cuando se pone a declarar alguna gran pasión”

5E p. 357: “toda la vista de este divino Esposo es hermosísima y admirable que no se puede acabar de comprender ni decir.”

Lo curioso del hecho –y prueba más de la unión de lo humano y lo divino- es que el tópico de la “cortedad del decir (la belleza de la amada/el amor por ella)” es técnicamente una hipérbole sacroprofana, en tanto que, en sentido recto, del único del que no se puede decir todo porque la lengua no alcanza es de Dios, y no de una mujer por muy hermosa que sea. Así, los poetas enamorados utilizaron este planteamiento religioso en sus composiciones profanas (*hipérbole*), y lo codificaron y lo hicieron suyo

⁷³ “La comunicación de la experiencia amorosa o mística parece rebasar los límites del lenguaje mismo” (Nahson 2006: 127), y esa disyuntiva coordinante “o” (“amorosa o mística”) es la clave de la idea: como explicaré a propósito de San Juan en el siguiente capítulo, no estoy de acuerdo en que el sentimiento religioso sea *más* indecible que el profano: lo que es inefable no es el objeto de amor, sino la naturaleza misma del hecho de amar.

a fuerza de repetirlo como elemento propio de la literatura erótica, olvidando su raíz religiosa. De esta forma, cuando algunos autores sacros retomaron este motivo en sentido recto (aplicado a Dios, como en su origen), en lugar de transmitir llanamente la idea, sus textos recondujeron a un contexto profano, causando incluso extrañeza de que el concepto se estuviera aplicando esta vez a Dios y no a una mujer, *que es donde el tópico se utilizaba*. Fray Luis –y Lope– sabían esto, y lo manejaron a su favor, ya que este retumbar de fórmulas profanas bajo su nueva dirección espiritual les venía como anillo al dedo para potenciar, precisamente, unos textos espirituales en los que voluntariamente querían acercarse al amor humano. De esta manera, del mismo modo que los poetas *hiperbólicos* se sirvieron de la majestad y la contundencia de ideas sacras para exaltar la belleza de sus amadas y la grandeza de su propio sentimiento, autores devotos como Lope o Fray Luis utilizaron la cercanía y la fuerza del amor profano para hacer más entendible y verdadero el sentimiento religioso.

La cercanía de lo divino y lo humano, además de por todo lo dicho, es explícito en 1E p. 253: “juntar [a] los enamorados de Dios con él mismo y hacerles de naturaleza divina y a Dios hacerlo humano, de manera que los hombres por medio de este amor se pueden llamar Dios y Dios hombre.”⁷⁴ Indica acertadamente Nahson (2006: 287) que

En los escritos de Fray Luis no deja de ser [la sexualidad] una manifestación más de la tendencia a la unidad por medio de un amor que es reflejo de la divinidad y que por ende busca unirse a ella. La consumación del acto carnal se convierte en una importante expresión del amor humano en aras de la trascendencia del amor divino.

Y a propósito del hecho *hiperbólico* propio de la literatura amorosa (la dama como Dios), hay que tener en cuenta que el propio Fray Luis compuso cinco sonetos de amor humano, que si bien para algunos críticos suponen un quebradero de cabeza a la hora de justificarlos debido a la biografía del autor, son sin embargo muy interesantes y perfectos para los fines de este estudio.⁷⁵ De hecho, estas cinco composiciones demuestran claramente que el lenguaje poético del amor está mucho más serenamente asimilado en la mente del religioso agustino que en las de los que ven con desasosiego

⁷⁴ Véase lo dicho por Criado Costa a propósito de esto en páginas anteriores.

⁷⁵ “El soneto amoroso no desdice de la condición de clérigo en el siglo XVI. Lo que sí es cierto es que Fray Luis, como en sus odas, juega con la ambigüedad de la palabra que permite leer un texto a varios niveles: una lectura erótica muy hermosa y una lectura fácil “a lo divino” (Alcina, 1997:206).

que a la dama y a Dios se les rinda el mismo tributo poético. Dámaso Alonso (1973: 798-842) se equivoca cuando al indagar en la poesía de Fray Luis afirma que hay que

Dejar a un lado los cinco sonetos. Son petrarquistas, sí, pero no tienen fuente próxima conocida. Dos de ellos, en especial, son bellísimos. Podrían plantearnos problemas desasosegantes. ¿Cómo se explica ese delicado sentimiento erótico en alma tan sincera y sinceramente vertida a Dios como la de Fray Luis? (Alonso 1973: 795)

Esta cortedad de miras que demuestra el crítico es no es muy rigurosa, no sólo por el hecho de pretender dejar fuera del análisis del autor unas composiciones por el miedo al *desasosiego* provocado por tener que encajar poesías amorosas en un corpus religioso, sino –peor aún–, porque supone no haber entendido que precisamente el lenguaje religioso de Fray Luis se sustenta y existe gracias a la posibilidad que la poesía profana le ofrecía. Supone, en definitiva, no haber entendido todo lo que de erótico encontramos en el agustino –que es mucho– y, por lo que se refiere a esta investigación, no haber reparado lo más mínimo en las posibilidades de la hipérbole sacroprofana.⁷⁶

Porque, como no era de extrañar –para desasosiego de algunos pero para gozo inmenso de otros–, en los sonetos Fray Luis aplica hipérboles de la más pura tradición sacroprofana: en el III encontramos:

Agora con la Aurora se levanta
mi Luz (vv.1-2)
[...] agora, vuelta al cielo pura y santa (v.5)
[...] y lleno de humildad y amor la adoro (v.11)

Evidentemente, la Luz, que “se vuelve al cielo pura y santa y que es adorada con humildad y amor”, tiene que ser la de Dios o, en todo caso y respetando el femenino del sustantivo, la de la Virgen, pero desde luego no lo es: en la línea de los poetas hiperbólicos está refiriéndose a su amada, trasunto de divinidad.

En la misma línea está la hipérbole del soneto V: “señora, con la fe que me habéis dado” (v.10), donde, como ya he señalado en otras ocasiones, la hermosa, cual nuevo Dios, es digna de admirar con su propio credo y su propia fe. Ella, desde luego, ofrece las bondades que en teoría estarían reservadas a Dios, como queda claro en el soneto IV:

⁷⁶ “[Fray Luis] no hizo ascos a la temática amorosa, pues ahí están los cinco sonetos, y ¿qué hay más erótico que su traducción del *Cantar de los Cantares*?” (Alcina 1997: 21).

Oh celestial saber, oh gracia pura (v.2)
[...] Oh figura / angelical (vv. 7-8)
Quien tiene en solo vos atesorado
su gozo y vida alegre y su consuelo,
su bienaventurada y rica suerte,
cuando de vos se viere desterrado,
¡ay!, ¿qué le quedará sino recelo,
y noche y amargor y llanto y muerte (vv.9-14)

También son hiperbólicos los versos 16-20 de la oda IV en los que la dama —en este caso la hijita recién nacida del Marqués, pero lo mismo da, puesto que engalanada de los atributos de todas las *Lauras*- ha “robado” sus encantos al cielo, revistiéndose por tanto ella misma de divinidad:

Alma divina, en velo
de femeniles miembros encerrada,
cuando veniste al suelo,
robaste de pasada
la celestial riquísima morada.

Para concluir, el hecho de que Fray Luis exprese en los mismos términos alabanzas profanas y devociones divinas queda patente en el soneto I cuando, con buena hipérbole, convierte a la dama en artífice de su propia existencia, siendo ella ser superior, paradigma de virtudes, alabada y salvadora, frente a su naturaleza imperfecta, como buen amante sumiso:

Soy, señora ilustre, obra
de vuestra sola gracia, y que en vos fío
[...] mis faltas supliréis con vuestra sobra,
y vuestro bien hará durable el mío. (vv.10-14)

Idea ésta idéntica a la que, por ejemplo, el mismo Fray Luis expresa en su composición sacra XIX (*A todos los Santos*), aplicada esta vez a un contexto espiritual en la que la inferioridad del *yo* lírico recuerda inevitablemente la devoción de los poetas enamorados:

No niego, dulce amparo
del alma, que mis males son mayores
que aqueste desamparo;
mas cuanto son peores,
tanto resonarán más tus loores.(vv.91-95)

2.3.: CONCLUSIÓN

En resumen, el lenguaje que Fray Luis utiliza a la hora de tratar de Amor es, en definitiva, uno solo, ya sea aplicado a contextos profanos (odas IV y IX), amorosos de pasión por una dama (sonetos I, III, IV y V) o espirituales (*Cantar de los Cantares*). En este capítulo me he detenido sobre todo en la comparación entre la interpretación *Literal* y la *Espiritual* del texto bíblico de Salomón: queda claro que las referencias profanas referidas al amor entre humanos que lógicamente aparecen en la exégesis literal, no desaparecen sino que incluso se potencian en la lectura devota. Las mismas descripciones, idénticos ademanes y pasajes repetidos atestiguan que el lenguaje amoroso que Fray Luis elige para expresar el amor de (y por) Dios es idéntico al que se profesan los hombres y que él mismo (y los poetas enamorados) utiliza en ocasiones al referirse a una mujer. En este sentido, el análisis de las poesías del agustino resulta muy esclarecedor para explicar la intención sacroprofana de la doble interpretación del *Cantar*, ya que demuestra que no es sólo en el comentario bíblico donde el autor mezcla ambos mundos, sino que esta ambivalencia está presente en su obra entera, serenamente integrada en su universo poético. Porque igual que los pasajes espirituales están impregnados de un componente carnal inequívoco, también sus poemas amorosos o profanos presentan hipérboles de elevación de la mujer a la divinidad, ratificando la idea de que, en definitiva, el lenguaje y el sentimiento es común, y en los casos del alma suele representarse el hecho de forma profana, y cuando se trata de una mujer *real*, en términos espirituales.

En el comentario de Fray Luis del *Cantar* es evidente que el componente carnal es la piedra angular de su razonamiento religioso: no es que el amor humano sea un adorno más o menos simbólico del mensaje cristiano, sino que es precisamente el mensaje espiritual el que (sólo) puede expresarse a través de una actitud erótica. No podría entenderse de otra forma el desmesurado interés del fraile poeta por cantar descaradamente tantos hechos profanos ahora referidos a Dios, desde su belleza física que embelesa en cuanto *cuerpo* atractivo hasta actitudes propias de la ficción sentimental como la imagería de la encendida pasión amorosa, pasando por el uso recurrente de términos marcadamente sexuales.

Evidentemente, no he pretendido afirmar en estas conclusiones ni en ningún otro momento de este estudio, bajo mi intención de acercar el amor profano y el sacro, que para Fray Luis el amor erótico sea un tipo de devoción religiosa, ni desde luego que

el sentimiento espiritual sea sexual, sino que, como concepción teórica e intelectual, Amor sólo hay uno, con un lenguaje y unos ademanes, con una teoría y unas pasiones, como también hará Lope de Vega.⁷⁷ Y esto significa suponer que tanto el amor humano como el divino pueden expresarse de forma muy semejante, con lo que el primero ya no sería la negación o la oposición al segundo, sino que entre ambos se tejen una serie de correspondencias que establecen una continuidad entre los dos. Fray Luis, muy inteligentemente, al igual que Lope, igual que San Juan, entendió que la forma más eficaz de explicar el sentimiento religioso no era desde luego enredarse en pensamientos teológicos ajenos a los receptores, que negaran el amor humano sino, al contrario, servirse de éste, del amor entre personas que todos conocen de forma natural, y usarlo como vía clara y directa para cantar el fervor religioso. Usar términos y actitudes profanas –y por tanto comunes- les aseguraba ser comprendidos mucho mejor que los interminables y –menos para unos pocos- ininteligibles razonamientos filosóficos que más que convencer a nadie, confunden y causan rechazo por su falta absoluta de empatía con el receptor.

Indica acertadamente Dámaso Alonso (1973: 840) que

Fray Luis de León es un poeta doloroso [...] La poesía de Fray Luis nace, pues, siempre, de su dolor; poesía no gozosa, no encalmada, no dulce, sino apasionada y dolorosa [...] el dolor de su incapacidad para alcanzar la unión que fervientemente anhela.

Lo interesante de esta opinión –que desde luego comparto- es que se vuelve en contra del propio crítico, o mejor dicho, que esta idea le da la clave para enfrentarse al *desasosiego* que le provocaban los sonetos amorosos del agustino hasta tal punto de llegar a excluirlos de su análisis porque enturbiaban la coherencia religiosa que, según él, tenían que poseer todas las composiciones de Fray Luis. Y es que, si se vuelve a leer la cita que acabo de reproducir, se observa que nada en ella reconduce *sólo* a un concepto religioso, es más: dicha cita puede aplicarse sin variarla un ápice a cualquier poeta enamorado cortés, desde los provenzales a los italianistas. Todos, sin excepción son *dolorosos*, y sus poemas *no son gozosos ni encalmados, sino apasionados y dolientes*. Para todos, *su dolor nace de su incapacidad para alcanzar la unión que anhelan fervientemente*. Por tanto aquí está la clave, involuntariamente encontrada por Dámaso Alonso: la poesía religiosa de Fray Luis lleva al agustino a unas conclusiones y

⁷⁷ Pp. 207-262.

actitudes idénticas a las de los poetas enamorados: su tono angustiado es el mismo. Y que el punto de llegada sea el mismo no sería posible si no fuera porque el camino recorrido es, en el caso de unos persiguiendo a sus *Lauras*, en el otro buscando a Dios, muy parecido: queda claro por tanto que sólo a través del uso del Amor, de sus ademanes, imágenes y de su poética es cómo se puede entender el lenguaje lírico del fraile cantor del que me ocupo en el presente capítulo, como también el de todos los autores sacros *a lo humano* que analizo en esta segunda parte de mi estudio.

3: SAN JUAN DE LA CRUZ: LA LUMINOSIDAD EXULTANTE DEL AMOR CONSEGUIDO

Mucho se ha discutido acerca del problema de la expresión mística, sobre la imperfección del lenguaje y aún del conocimiento humano en lo tocante a Dios así como de la sinceridad poética de San Juan de la Cruz, reflejo de una posible experiencia personal y de su voluntad doctrinal en lugar de poética. Es pertinente, por tanto, posicionarse.

Partiré del hecho, para mí básico, de que el santo compuso su *Cántico Espiritual* y su *Noche oscura* como poeta.⁷⁸ Al enfrentarse a la página en blanco lo hizo como poeta. Como opina Thompson (1985: 157) “[San Juan] no es poeta por accidente, sino por oficio”. No niego yo que desde luego pudiera tener –y sin duda tuvo- una intención didáctica y religiosa, y no pongo en duda su misticismo y su fervor y su fe. Lo que digo es que enfrentándose a unas normas artísticas, a una tradición, a una métrica y a un género literario como la lírica se colocó –consciente o inconscientemente- del lado de la poesía y no de la doctrina. Porque no vamos a ser tan ingenuos de pensar, como algún crítico hace al suponer que por esos textos “ha pasado el espíritu de Dios”, que el autor del *Cántico Espiritual* es Dios y que San Juan se convierte en una suerte de intermediario transcriptor que recibe el don divino por ciencia infusa.

Por tanto, no estoy negando la filosofía y la religión de estos poemas: estoy poniendo en cuarentena que ésa sea la única interpretación posible para ellos. Jorge Manrique no dudo que estuviera apenado por la muerte de su padre, pero al componer las *Coplas* lo que oímos es la voz del Manrique literato mucho más que la del Manrique hijo huérfano. Lo mismo habría que decir de Garcilaso o San Juan: en sus versos, por encima de la voz del caballero enamorado o del místico, se escucha el canto de dos poetas.

Queda otro problema que hay que plantearse. Personalmente, no creo que la experiencia mística sea en sí misma más inefable lingüísticamente que cualquier otra experiencia humana: el enamoramiento, el dolor, la muerte, la felicidad y toda suerte de pasión del hombre es igual de inefable para el poeta que el sentimiento religioso. El

⁷⁸ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, con estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.

lenguaje es imperfecto y limitado *per se*, y no sólo en lo referente a ciertos aspectos vitales.

Como dice Ynduráin (1997: 25) y en lo que coincido:

No me crea ningún problema aceptar una experiencia mística inicial porque no sé lo que es tal experiencia [...] y porque, en definitiva, no me importa que sea ese el motor inicial de esos poemas u otro cualquiera: en literatura el criterio de verdad/mentira es anecdótico. Lo que importa es el resultado o efecto que una obra produce.

Además, el propio San Juan entiende que lo inefable es rasgo común a todo sentir. En el *Prólogo* a su *Cántico Espiritual* afirma:

Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz en general. (Prólogo, p.4)

Aparentemente el santo da la razón a la legión de críticos que se apresuran a atribuir al sentimiento místico un grado mayor de inefabilidad que el que poseen otras facetas humanas, pero esto no es así ni en la vida misma ni desde luego así lo creía el propio santo:

[...] y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. (Prólogo, p.4)

Es decir, inmediatamente después de haber aceptado el problema de la cortedad del decir referido a la “inteligencia mística”, San Juan amplía la cuestión a todos los demás “dichos de amor”, sean éstos metafísicos o no. Y, claro está, los dichos de amor pueden ser religiosos o profanos. Llegamos entonces exactamente al punto que me interesa: San Juan, desde su mismo prólogo, establece y acepta que Amor hay sólo uno, y que sus dichos, ya sean místicos o humanos son igualmente inefables en último término. Al proponer, como así hace en la cita recién presentada, que es mejor no explicar todo en lo referente al amor, ya que no sólo sería imposible sino que de esta forma es más “provechoso a todo paladar”, está aceptando que sentimiento espiritual y sentimiento carnal son iguales: ambos inefables, los dos personales e idénticos en lo que se refiere a su alcance.

Un poco más adelante nuestro poeta vuelve a deslumbrar con otra idea grandiosa en cuanto sencilla: aceptada la inefabilidad de la expresión, y aún careciendo de herramientas teológicas, se puede entender y gozar de Dios por pura vocación natural:

aunque se escriben aquí algunos puntos de teología escolástica acerca del trato interior del alma con su Dios, no será en vano haber hablado algo a lo puro del espíritu en tal manera, pues, aunque a Vuestra Reverencia [la madre Ana de Jesús, a quien San Juan dedicó el poema] le falte el ejercicio de teología escolástica, con que se entienden las verdades divinas, no le falta el de la mística, que se sabe por amor, en que no solamente se saben, mas juntamente se gustan. (Prólogo, p.5)

San Juan entiende que el amor es el camino, y que por tanto todos tienen acceso a Dios y a las cuestiones del alma puesto que todos de forma natural aman (“las verdades divinas no sólo se comprenden, sino que se experimentan a través del amor” (Thompson 1985: 24). Y esto reconduce inmediatamente a la cuestión fundamental que explico en esta segunda parte de mi estudio: Fray Luis, San Juan, Lope, todos ellos utilizan actitudes y planteamientos amorosos humanos para referirse a la *experiencia mística* precisamente porque los planteamientos humanos –el amor de un hombre por una mujer, y viceversa- es un hecho básico y experimentado por todos, y se convierte en el mejor vehículo para transmitir una idea metafísica, igual que era el amor mismo la forma mejor de “saber” y de “gustar” de Dios, como acaba de señalar el santo. Como bien indica Weil (1974: 99): “Reprochar a los místicos amar a Dios con la facultad del amor sexual es como si se reprochara a un pintor pintar cuadros con colores que estuvieran compuestos con sustancias materiales. No tenemos otra cosa con qué amar”.

Establecidas estas premisas filosófico-poéticas por parte de San Juan⁷⁹ –la inefabilidad de *cualquier amor* y la certeza de que el amor es, precisamente, el camino para y hacia Dios, premisas que comparto absolutamente-, me serviré de ellas para desarrollar a continuación las semejanzas entre su texto devoto del *Cántico* y la ficción lírica sentimental. El por qué esto es posible ya lo ha explicado el mismo santo y es la base de esta Tesis: Amor hay sólo uno.

Ciertos críticos van más allá y niegan que San Juan sea un poeta, como Dámaso Alonso (1976: 266), que habla de su “inocencia poética” y afirma que “no tenía

⁷⁹ De hecho, Elía y Mancho (2002:3) consideran que este prólogo “desvela aspectos fundamentales de las relaciones entre poesía y mística, la propia concepción poética del santo, así como sus implicaciones lingüísticas [que] han sido unánimemente reconocidas por la crítica.”

resquicio para el arte quien estaba lleno de Dios”, o Luis Cernuda (1975: 759) que cree que “la poesía, tal como la mayoría de los hombres la considera, no podía significar nada para él [para San Juan], ni siquiera podía significar lo mismo que para algunos poetas por excepcionales que éstos hayan sido.” En más o menos esta línea Jorge Guillén (1972: 83), haciendo mención al problema de la inefabilidad poética niega la posibilidad de poder entender estos poemas del carmelita: “¿cómo analizar esta poesía, si ella también y sobre todo es como el aire que –nos recuerda San Juan- “en queriendo cerrar el puño se sale?”, aunque es cierto que después lleva a cabo unos extraordinarios análisis de la poesía de San Juan. Jiménez Lozano (1991: 26) sentencia también equivocadamente que “en los místicos no hay voluntad de estilo [...] y por tanto no hay un gusto subjetivo o conforme a canon retórico.” La más peregrina opinión, si embargo, es la de Menéndez Pelayo, indigna de un literato:

Hay una poesía más angelical, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana [...] Son las *Canciones espirituales* de San Juan de la Cruz [...] Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por allá ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo [...] Juzgar tales arrobamientos [...] parece irreverencia y profanación. (Thompson 1985: 119)

Basten estos desafortunados ejemplos. Otro punto que habría que tener en cuenta y que puede resultar problemático es que al afirmar que un poeta –o un texto- lo es a lo divino, estamos aceptando que ese texto –o ese poeta- está conscientemente volviendo religioso un planteamiento profano previo. A lo que me refiero yo en este estudio es a algo diferente: afirmo que el autor espiritual concibe y expresa su devoción religiosa en términos humanos. De esta forma, a diferencia de Dámaso Alonso (1952: 263), no creo en absoluto que San Juan de la Cruz sea un poeta “a lo divino”. De hecho, el único autor de toda mi investigación que podría recibir tal calificativo es Sebastián de Córdoba. Coincido con Pacho (1991: 393-94) cuando precisa que

cabe hablar de “contrafacta” únicamente cuando se adapta o traslada un texto preexistente; cuando una composición profana concreta se pone en clave religiosa o espiritual. Nada semejante sucede con las piezas maestras del repertorio sanjuanista.

García de la Concha (1970, 1976), por su parte, considera oportuno deslindar los grandes poemas de las canciones tradicionales a lo divino. Así, San Juan sería poeta a lo divino sólo en algunas de sus producciones. En las demás “los tres poemas mayores, las canciones sanjuanistas [...] nacen ligadas a momentos teopáticos” (García de la Concha 1970: 401). Asún (1986) defiende que el santo utiliza “una técnica divinizadora en toda su poesía, si bien efectuada con mayor potencia y complejidad en los poemas menores”, y también Pacho (1991) rechaza como de la Concha y Asún la catalogación de los poemas mayores del santo como piezas “vueltas a lo divino”.

Partiré por lo tanto de la idea de que los tres grandes textos del santo carmelita no fueron concebidos en origen como contrapartida consciente de actitudes profanas que el autor *divinizaba* a posteriori, sino como textos religiosos –aunque también sobre esto se podría matizar aunque no es el momento- que fueron ideados a propósito y desde el comienzo como si de poemas amorosos se tratara.

3.1.: EL *CÁNTICO ESPIRITUAL*: POEMA DE AMOR FELIZ

Una lectura honesta, sin prejuicios y que no haya sido mediatizada por interpretaciones de teólogos o investigadores sólo puede llevar en rigor a entender el *Cántico Espiritual* como un largo poema amoroso entre un hombre y una mujer, como proponen Aranguren (1976) e Ynduráin (1983), y en palabras de Guillén (1972: 73-109):

No ofrece otro alguno [que el orden profano] esta poesía. El lector, a solas con ella, no puede pasar al orden sagrado [...] San Juan de la Cruz, el mayor poeta entre todos los místicos, compuso poemas que se suelen considerar místicos atendiendo a la biografía y a la alegoría, según una lectura poético-prosaica que superpone a los versos los comentarios.

La razón es también muy simple: es un texto que debe su existencia en gran parte al *Cantar de los Cantares* (Thompson 1977: 113 y 1985: 93-103, también J. L. Morales 1971, Pepin 1972, Pacho 1981, L. Nieto 1988, Tillmans 1991) obra que es, en primera instancia, otro texto de amor profano. Los comentarios del propio San Juan introducen otra variable: el poemario es a nivel alegórico un canto de amor entre el alma y Dios, pero sin despojar al texto de toda la carga profana que la lectura exenta ofrecía: “Si se

quiere decir que el amor de la *Noche* o del *Cántico* es más que humano no hay por qué negar que también es humano” (Ynduráin 1990: 206-207).

Guillén (1972: 83) refiriéndose a los poemas mayores de San Juan, afirma acertadamente que

si se los lee como poemas [...] no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte *poético* se percibe [...] Estos poemas, ¿son algo más? [...] No lo sabríamos si a los versos, tan autónomos, el autor no les hubiera agregado sus propias disertaciones.

Aunque añade:

basta con saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia, para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual. Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una trascendencia a la vez humana y divina. (Guillén 1972: 106)

Estamos de nuevo ante la clásica e insalvable polémica de si el *Cántico Espiritual* tiene un sentido religioso y que poema y comentario están adheridos, o si por el contrario el comentario en prosa del santo es un razonamiento a posteriori, y que por tanto la lectura poética de los versos haya que entenderla como canto al amor humano.⁸⁰

No es mi propósito entrar aquí en esta discusión, ya que no afecta la esencia de mi análisis, es más, su propia existencia y ambigüedad en las interpretaciones apoya mi tesis de que este poeta, como tantos otros, se sirvió voluntariamente de la confusión expresiva de los lenguajes del amor humano y del amor religioso para componer unos textos *sacroprofanos*. La que sí está evidentemente equivocada es la idea de Thompson [1985: 189] según la cual “la idea de que pudiera asociarse [el *Cántico*] con un canto al amor erótico hubiera resultado sumamente ofensiva en la época de San Juan y en un anacronismo suponer que él leyera de este modo el *Cantar de los Cantares*”. Opinión errada desde el momento en que no sólo el santo, sino que todos los poetas sacroprofanos usaron desde luego de un lenguaje amoroso humano para tratar de Dios, y viceversa.

⁸⁰ Defensores de la lectura religiosa son, entre otros Baruzi (1991), Cuevas (1986), García de la Concha (1970), Thompson (1993), Chiappini (1996).

Por tanto, pasando de largo de esta polémica estéril me decanto, como Ynduráin (1983: 23) por una postura intermedia y flexible, según la cual “no importa que sea [la experiencia mística] el motor inicial de esos poemas u otro cualquiera [...] Lo que importa es el resultado o efecto que una obra produce.” Así:

De lo que se trata es de averiguar, dentro de lo posible, cómo funciona la poesía sanjuanista para producir un efecto literario tanto a lectores de ideología coincidente como ajena [...] dónde residen los valores literarios de esa poesía, y si esos valores se mantienen sin los comentarios, sin teología dogmática e incluso sin fe, ese fenómeno es el que los críticos e historiadores literarios deben plantearse y explicar.

En todo caso, creo que Ynduráin (1997: 27) tiene toda la razón cuando, puestos a decantarse hacia una ladera u otra, afirma que:

En una palabra, no creo que nadie pueda afirmar, aunque utilice los cuatro métodos de interpretación bíblica, los Padres de la Iglesia... que el comentario de San Juan explica la poesía: hay casos en que el salto entre lo uno y lo otro es absolutamente arbitrario o, si se prefiere, fruto de unas correspondencias subjetivas, estrictamente personales.⁸¹

Este mismo crítico indica que la confusión que provocan los versos del santo se debe muchas veces a que “desde el primer momento la obra de San Juan sufre una serie de manipulaciones tendentes a integrarla dentro de los límites y convenciones de la ortodoxia.” (Ynduráin 1997: 20). En efecto “sobre el texto de San Juan (prosa o verso, prosa y verso) se proyectan una serie de valores ideológicos que llevan a querer apropiarse del texto en un sentido o en otro; sobre todo en uno” (Ynduráin 1997: 14).

El texto, que desde luego no es independiente de toda una tradición literaria bien conocida tanto por el poeta santo como por sus lectores de los últimos cuatrocientos años, dirige enseguida la atención hacia una serie de cuestiones indudablemente relacionadas con la poesía profana⁸² (Thompson 1985: 93 resume estas influencias: “la Biblia (y sobre todo el *Cantar de los Cantares*), la importancia de Garcilaso y de la poesía italianizante [...] y sus posteriores versiones a lo divino [...] y el

⁸¹ Igual de tajante, pero en sentido contrario, se pronuncia por ejemplo C. Cuevas (1981: 97): “Los libros sanjuanistas forman, pues, *un todo* homogéneo, cuyas partes –poema y comentario– se complementan entre sí para constituirse en una nueva forma expresiva.”

⁸² Opiniones como la de algún crítico, que cree que aceptar la influencia de la poesía profana en los versos del carmelita equivale a profanar la del santo, no merecen la pena ni de ser citadas, pues tengo en gran estima tanto mi tiempo como el de quien esto lee.

papel de la poesía popular.” Y Alonso (1942) sentencia: “esta poesía todo lo debe a tradiciones conocidas.” El *Cántico* se abre con el dolor de un *yo* lírico, herido de amor que suspira por el (re-)encuentro con su amado ausente, como también ocurría en las canciones de amigo:

La primera estrofa parece situarnos ante un planteamiento tradicional, repetido infinidad de veces en la poesía culta lo mismo que en la popular [...] La mujer que plañe el abandono, ausencia o huida de su amado [...] es una] adecuación del arranque del *Cántico* con planteamientos literarios amorosos.” (Ynduráin 1997: 34).

“El inicio de la estrofa recuerda efectivamente las canciones de amigo, y [...] los cuatro primeros versos refuerzan esa impresión al mantener la pasividad y la queja del sujeto femenino. (Ynduráin 1997: 38).

El tono lastimero de la voz cantante insiste en los ademanes de toda la ficción sentimental (Ynduráin 1983: 34): la devoción absoluta para con el *tú*, llevada hasta el extremo del “por vos muero” (II, v.10) (Senabre 1993: 101), el sinsentido de la existencia si no es para amar (y anhelar ser amado: “véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos / y sólo para ti quiero tenellos”, X, vv. 48-50; “ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi ejercicio”, XIX, vv.94-95), el encontrar en las almas y en el amor rastros de divinidad.

También el uso expresivo de fórmulas cancioneriles (Alonso 1942: 106-09) tales como los oxímora y políptoton (“no viviendo donde vives”, VIII, v.37). “[La estrofa 9] es un caso de paradoja usual en la lírica renacentista y cancioneril, como lo es el juego *tomar/dejar*, *llaga/salud*, juego que mantiene las conexiones con la estrofa anterior” (Ynduráin 1997: 68), “San Juan recurre a procedimientos de la poesía cortesana: por una parte juega con los opósitos vivir/morir [...] También tiene indudable regusto cancioneril la valoración de la perseverancia del amante desdeñado” (Ynduráin 1997: 64-66). Lo mismo cabría decir del planteamiento razonador potenciado por las conjugaciones causales que permiten el desarrollo argumentativo de esta parte del *Cántico*. Nada resulta demasiado novedoso en la lectura: el *yo* sufre *como manda la tradición*.⁸³ Y, como imponen los cánones, aparecen una serie de tópicos y conceptos por todos bien conocidos. Denis de Rougemont (1979: 164) enumera los temas comunes entre los trovadores –profanos- y los místicos ortodoxos:

⁸³ Que este *yo* sea femenino es indiscutiblemente novedoso, y trataré de ello a su tiempo; ahora no me interesa señalar las diferencias con la lírica amorosa, al revés: explicar sus semejanzas.

“Morir por no morir”,
 La “quemadura suave”,
 El “dardo de amor” que hiere sin matar,
 La “salvación” del amor,
 La pasión que aísla del mundo y de los seres,
 La pasión que hace pálido a cualquier otro amor,
 Quejarse de un mal que es preferible, sin embargo, a cualquier alegría y a cualquier bien terrenal.
 Deplorar que las palabras traicionen el sentimiento “inefable”, que no obstante hay que decir,
 El amor que purifica y expulsa todo pensamiento vil,
 El querer del amor sustituye al querer propio,
 El “combate” de amor, del que hay que salir vencido.
 El simbolismo del “espejo”, amor imperfecto que remite al amor perfecto,
 El “corazón robado”, el “entendimiento arrebatado”, el “rpto” de amor.
 El amor considerado como “conocimiento” supremo (*canoscenza* en provenzal).

Es evidente que todos estos tópicos aparecen invariados en el *Cántico Espiritual* y en la poesía religiosa de San Juan. Habiendo mencionado ya algunas referencias a la poesía trovadoresca y cortés (donde, no hay que olvidarlo, el elemento sacroprofano de la dama-Dios ya se daba), me detendré en otros elementos a mi juicio más interesantes.

Ante todo, el problema de la inefabilidad del sentimiento: es imposible expresar la grandeza y potencia tanto del amor que se siente como de las virtudes del amado. Abrí este capítulo haciendo referencia precisamente a cierta tendencia reduccionista y tendenciosa que supone que, precisamente porque el autor de estas obras declara la insuficiencia de su lenguaje y su propósito espiritual, resultaría imposible la comprensión de sus versos, ya sea porque son ontológicamente incomprensibles o porque no son poesía. “Todos los místicos [...] se quejan porque no tienen *nuevas palabras* para alabar las obras de Dios tal como las viven en su alma [...] No se trata más que de tener en cuenta *elementos heredados* de su lenguaje literario” (Rougemont 1979: 165).

Relacionado con este *problema* de la inefabilidad de la experiencia mística frente a otras experiencias humanas –dicotomía que yo niego, aceptando que toda experiencia humana, sea ésta amorosa, religiosa o *cotidiana*, es igualmente inefable y “problemática”, en última instancia, tal y como señalé más arriba- está el asunto que parece obligarnos a interpretar los textos espirituales como más *verdaderos* que los de los poetas enamorados. Baruzi (1991: 43) va más allá y opina que “[la obra de San Juan] exige una atención de orden metafísico”. Yo, entonces me disculpo ante él –ante

el santo- por no plegarme a sus *exigencias*. Y es que, otra vez, no puedo por menos que estar en desacuerdo con semejante planteamiento: el poeta, sea éste de la *ladera* que sea, y más aún si de los siglos medios o de Oro se está hablando, es, antes que sincero cantor de un hecho real, artífice literario, sujeto por tanto a unas normas y reglas retóricas, inscrito en una tradición poética con sus obligaciones, convenciones y modelos prestigiosos imitables e imitados, tal y como analiza magistralmente García Galiano (1992). No niego desde luego la sinceridad de lo cantado, simplemente la pongo en cuarentena y estoy alerta frente a un hecho irrefutable: la poesía no tiene la necesidad – ni siquiera, en ocasiones, la pretensión- de ser real; tan sólo y en el mejor de los casos, verosímil.

Con esto quiero decir que igual que considero equivocado atribuir a la experiencia mística un valor y una dificultad expresiva de la que carecerían, en opinión de algunos, otras experiencias humanas, creo también erróneo otorgar a los textos espirituales el marchamo de “reales y vividos” frente a, por ejemplo, los poemas amorosos que, éstos sí más comúnmente, se consideran más o menos retóricos por lo que se refiere a la *pose* del poeta amante, como por ejemplo hace, equivocadamente a mi parecer, Cuevas García (1979: 25), que supone que “el *Cantar* refleja las experiencias del poeta [... y] es, pues, un relato esencialmente autobiográfico [...] que brota vivo y espontáneo.” Baruzi (1991: 41, 205, 243) insiste desde luego en esta confluencia de vida y obra:

el poema del *Cántico* –de ello estamos seguros- fue compuesto parcialmente en la prisión de Toledo. Y desde entonces las obras de Juan de la Cruz [...] tienen literalmente su punto de partida en un *grito*. El “¿Adónde te escondiste / Amado, y me dejaste con gemido?” [...] tiene el valor de una confesión. Las primeras estrofas del poema [evocan] el clima de tortura en que nacieron” “Toda la obra entera [de San Juan] es [...] expresión de una experiencia lejana y secreta. (Baruzi 1991: 214).

Igual de verdaderas o falsas tienen que considerarse las cuitas amorosas de Petrarca, Garcilaso o Lope que los trances religiosos de San Juan. Difieren entre sí, desde luego, en el planteamiento y la intención, pero son en última instancia todos textos poéticos, recreaciones estético-intelectuales de un hecho que ni siquiera es seguro que fuera verdadero y que, por otra parte, nada importa que no lo sea, puesto que aquí no hay que juzgar su sinceridad sino su valor y acierto literario. Coincido por tanto con Thompson (1985: 122) cuando señala que “[La poesía de San Juan] no es un desbordamiento

espontáneo de profundas experiencias sino una creación artística con todas las de la ley en la que cualquiera de estas experiencias toma forma en una poesía de la más elevada destreza”.

De esta forma, las interminables discusiones acerca de si los *Comentarios* en prosa de San Juan son inherentes a sus poemas o son una creación a posteriori para explicarlos carecen de sentido para mí: la poesía del santo no la concibo ni la interpreto como teología, sino como elaboración literaria. Igual que carece de interés poético que Lope hubiera escrito tal o cual poema realmente enamorado de una dama o de otra (o de ninguna), me resulta irrelevante que las composiciones de San Juan estuvieran o no motivadas por un trance místico. Sean Lope o San Juan absolutamente sinceros o completamente falsos en sus declaraciones, nada cambia su valor estético y literario. Que es lo que me interesa analizar aquí y que creo que es por lo único por lo que un filólogo debería preocuparse,⁸⁴ tal y como opina también Ynduráin (2002: X):

La cuestión se centra, para el poeta, en la manera de expresar un amor que supera y que es mucho más intenso que la simple relación carnal, es decir, en expresar el amor que siente uno de los enamorados, y la alegría de ser correspondido por el otro, aunque, por supuesto, todo ello como metáfora del amor de Dios. Pero una vez aceptado y establecido este principio, y una vez aceptado y admitido el impulso inicial, el problema se centra en la manera de expresar esa vivencia, porque se puede hacer bien y se puede hacer mal – literariamente bien o literariamente mal, quiero decir-.

Sin embargo, es admirable la cerrazón de quien, no obstante, se empeña en concibir esta obra en términos supra-poéticos (o peor: no-poéticos), de forma que sólo tiene sentido a la luz de los comentarios negando, además, cualquier posibilidad *humana* de la composición:

[es imposible] pensar en el *tú* y en el *él* del Amado buscado y encontrado como criatura humana. La lectura exenta de esos poemas tiene que fingir que no sabe de qué *tú* o de qué *él* se trata: quién es el amado; y, al fingirlo, tiene que buscarlo, encontrar sinsentidos al poema –incluída la introducción de toda una metafísica, teoría o psicología del amor, y una simbólica- que no son los implicados obviamente en el poema mismo y explicitados en el comentario que versa sobre la misma fábula del poema, y es una escritura mística. (Jiménez Lozano 1991: 26)

⁸⁴ En este sentido, relacionado con la necesidad o no de entender estas poesías de forma religiosa: “Lo que cabe discutir es lo siguiente: si el sentido (objetivo) de la poesía de San Juan obliga –o no obliga- a aceptar un significado religioso [...] Esta cuestión (que cabría llamar argumental o de significado) es lo que, en literatura, cable plantearse. Lo demás es devoción.” (Ynduráin 1997: 26)

Así pues es “imposible pensar en los personajes del poema como criaturas humanas” porque este camino lleva a “sinsentidos y fingimientos” porque lo “implicado obviamente en el poema es una escritura mística”. ¿Imposible? ¿Fingimientos y sinsentido? ¿Implicado obviamente? Tengo que confesar que para mí supone un gran desconcierto y una honda aflicción el darme cuenta de que en ninguna de las lecturas que he realizado de los versos de San Juan haya entendido que era tan obvio (y tan sólo) que de lo que se hablaba era de mística, sin rastro posible siquiera a lo profano y que, por tanto, mi análisis consiguiente sea tan fingido, carente de sentido y poco obvio.

Volviendo a cuestiones serias y realmente demostrables, el concepto de inefabilidad poética al que he aludido está ligado en la poesía amorosa a la alabanza de la dama y a la sumisión de su imperfecto poeta amante. Desde el momento en que la bella deja de ser humana (*hipérbole*) para convertirse en figura divina (*sacroprofana*), está claro que el *yo* lírico, creyente y sumiso devoto, tiene que establecer con ella la misma desigual relación que la religión obliga a los hombres para con Dios. Sería superfluo citar aquí ejemplos en este sentido, baste, en tanto que nos ocupamos ahora de lírica renacentista, la declaración de Garcilaso (1982: 181-82) en su soneto V:

En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto. (vv. 5-8)

Este concepto, al integrarse en una serie de correspondencias que trasladan actitudes religiosas a la poesía profana, lleva a y procede de otra serie de motivos que invariablemente aparecen en los poemas amorosos: la amada única (sólo se puede *crear* en una), la disposición abnegada en el amor por ella, la certeza y ofrecimiento de la voz la vida y el alma del poeta, la natural inclinación del enamorado a sentir esta devoción, el anhelo de consecución de la dicha que sólo el *tú* puede ofrecer... Como he mostrado en otros casos, desde el momento en que la ficción sentimental se apropia de este tejido de conceptos y lo desarrolla hasta la saciedad, pareciera que fuese un tópico creado *ex profeso* para cantar las alabanzas de la amada, y no, como así es, una asimilación de conceptos religiosos que ya existían. De esta manera, cuando los poetas místicos introducen en sus poemas ideas como la de la inefabilidad del objeto amado, en la mente del lector salta el resorte que dirige esos versos a un universo profano, de modo

que inevitablemente los (pretendidos) poemas religiosos se impregnan de todo el universo erótico que utilizaban los poetas *terrenales*.

Toda la *inefabilidad* que San Juan presenta en su *Cántico* es correcta en el sentido recto del concepto, pero debido a la topicalización amorosa de la idea lo que se consigue es precisamente el objetivo contrario: introducir en los momentos religiosos un regusto indudablemente humano. Demasiadas Lauras y Beatrices han sido incomprensibles como para que los balbuceos del yo-San Juan tengan que entenderse sólo como una limitación del hombre frente a su Creador.

Sin embargo, esta aparente distorsión del concepto no solamente está justificada en la obra que nos ocupa –como en las obras de los demás poetas *a lo divino*– sino que es además perfectamente lógica e incluso necesaria: el santo, al crear un texto religioso sobre un andamiaje profano no podía por menos que utilizar todos los tópicos profanos que sirvieran a su intento, incluidos todos los que –irónicamente– eran tópicos religiosos en su inicio pero que de alguna forma dejaron de ser entendidos de ese modo debido a los poemas humanos que los aplicaron mil y una veces.

El “no sé qué de no sé qué manera” de la canción XVII Boscán, y que es casi calco del soneto mencionado de Garcilaso (“Tengo en el alma puesto / su gesto tan hermoso / y aquel saber estar adondequiera; / el recoger honesto, / el alegre reposo, / el no sé qué de no sé qué manera...”) es el canto inefable de los poetas enamorados a sus damas, canto que viene de atrás, de muy atrás, que ya estaba en Dante (“Tanto gentil e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta, / ch'ogne lingua deven tremando muta, / e li occhi no l'ardiscon di guardare.”) Ahora lo retoma San Juan, muy consciente de que todas las mujeres amadas eran inefables en la poesía, pero lo aplica en un contexto religioso: Dios también (mejor sería: *sobre todo*) es indecible y por tanto el yo enamorado es muy pequeño en comparación. Desde el prólogo lo deja claro:

los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí.
(Prólogo, p.4)

Cualquier amante cortés toma la fe por presupuesto para abarcar enteramente a su bella, exactamente como la religión impone que hay que conocer a Dios: “la Fe es el

convencimiento de lo que no vemos”, sentencia la *Biblia*.⁸⁵ Por eso cuando el santo afirma que “y aquel entender y sentir ser tan inmensa la Divinidad que no se puede entender acabadamente” (VII, p.72) basta sustituir “Divinidad” por la mención a la dama de turno para que la expresión tenga validez también en un contexto amoroso, o dicho al revés, desde el momento en que esa sentencia funciona poéticamente también referida a una mujer, ahora cuando San Juan la aplica a Dios no puede por menos que hacer que inconscientemente los lectores pensemos que de alguna forma ésta era la manera en la que se solía hablar de amor profano. Así, la vía negativa de Dionisio sostenía que “ninguna palabra ni concepto humanos podían describir adecuadamente a Dios y que a medida que el hombre se iba acercando a Él, la oscuridad que encontraba era cada vez mayor” (Thompson 1985: 27).

3.1.1.: ABRASARSE EN LAS LLAMAS DE AMOR ENAMORADO DE LA BELLEZA DE DIOS

Otro concepto que hay que tener en cuenta es el de las “llamas de amor” con todos sus derivados del “fuego”, “abrasarse” y demás. La diferencia esencial entre este tópico y el de la inefabilidad al que ya me he referido es que éste no posee la connotación religiosa que sí tenía el que se derivaba de la grandeza incomprensible del objeto amado. Con esto quiero decir que ahora no asistimos al caso paradójico de que un elemento religioso, por su uso profano, se viera connotado de significación erótica, sino que la idea de las llamas de amor y planteamientos afines es una tópico que ya nació en la esfera de lo humano –aunque, claro, también podía funcionar en el sentido divino-. De esta forma, aunque con dichos elementos también San Juan carga a su composición de referencias al amor entre personas como hacían los poetas enamorados, es aún más flagrante su interés por expresar su devoción mística en términos terrenales, ya que si bien en lo referente a la inefabilidad cabía la posibilidad de que la idea partiera en origen de un contexto religioso –que es donde, parece, el santo lo usa-, está claro que fueron los autores de ficción sentimental –en prosa y verso- los que inventaron y popularizaron las ideas del fuego, cárceles y martirios de amor. Todas estas hipérboles, por tanto, son aún más interesantes porque muestran la inequívoca

⁸⁵ *Hebreos* 11:1.

voluntad del poeta por cargar sus composiciones de referencias al amor profano. En efecto, la declaración de *Cántico* XII es una auténtica declaración *humana*, a la que los poetas enamorados tenían habituado a cualquier lector: “porque en el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más [...] un amor enciende otro amor” [p. 90]. Es más, cualquier autor profano habría suscrito, como San Juan, que “la pasión del gozo inflama el corazón a manera de fuego” (XXIX-XXX, p.116) pero, claro, en un contexto bien diferente al del santo. Y San Juan explota este recurso (envío al apéndice para mostrar todos los ejemplos a este respecto):

“[Dios] suele hacer unos encendidos toques de amor [al alma], que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan al alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor [...] inflamando éstas tanto la voluntad en afición, que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor” (I, p.50)
“el alma [está] encendida en amor de Dios” (IX, p.78)
“arder en amor de Dios” (XVII, pp.120-121).

De la misma manera, también la idea de *enamoramiento* es un concepto humano, no religioso, por lo menos en primera instancia. Enamorarse de Dios es ya o una distorsión del verdadero significado del verbo o una derivación metafórica que personaliza al alma y a la divinidad como seres físicos. Porque, honestamente, en la vida cotidiana y real, dejando aparte otros tópicos literarios como el enamorarse de oídas, para que el enamoramiento se produzca es imprescindible el componente físico: la belleza del objeto contemplado. Volveré sobre esto más adelante, basten por ahora estas palabras de ¿Juan de Mena? que inciden en este sentido:

Pues digo que entre las cosas que despiertan e atraen los coraçones a bien querer, las prinçipales virtudes es: fermosura [...], toda cosa perfecta es más noble e mejor que la imperfecta, e toda fermosura es más allegada a la perfeçión e más lexos que lo imperfecto. E por lo contrario faze la fealdad [...] Por ende fermosura cabsa es grande para estimular en amor. (Mena 1975: 94-95).

Así, el hecho de enamorarse de una idea o un estado intelectual –o como quiera que se entienda la relación con Dios (que para esto y para mí aquí es también inefable)- es algo paradójico y, en rigor, imposible. Posiblemente la burla de Cervantes vaya también en este sentido: el buen don Quijote se enamora *de oídas* de la burda y grosera Aldonza como queriéndonos demostrar que es imposible enamorarse de alguien a quien no hemos visto (físicamente) o que nos resulte físicamente no atractivo. Pero claro, Dante,

Petrarca, Garcilaso o cualquier otro poeta sí que había visto –ya dije que no importa lo más mínimo si fuera cierto o no: basta que es así en la coherencia de su (ficción) poética- a su amada, y por tanto todos ellos sí que estaban *enamorados*. Ahora bien, ¿cómo puede San Juan enamorarse de Dios? Cuando así lo supone en su *Cántico* es porque, claro, los comentarios trabajan sobre un poema en el que los protagonistas sí son “personas físicas” –el Amado, la Amada-, pero esto no es leal: el santo habla de enamoramiento porque quiere arrastrar a su texto connotaciones profanas, pero no tanto (o no sólo) profanas en cuanto su procedencia y uso *recto* en la poesía humana, sino profanas porque reales y vividas en cualquiera de los lectores de sus versos de hoy en día o de hace cinco siglos. El carmelita ahonda en esta idea tan mundana adrede; son los poetas con su gloria y encumbramiento, o, en la época que nos ocupa, los elitistas tratados amorosos quienes revisten al enamoramiento de un aura de grandeza y superioridad que parece reservada a los espíritus más gentiles, a los que tienen “intelletto d’amore”. Y digo que San Juan potencia esta idea precisamente porque no es en absoluto grandiosa ni patrimonio de unos pocos, sino que cualquiera, que todos, saben lo que es amor. Y quien lo probó lo sabe: ya no se trata de que sólo las personas de categoría puedan sentir (y expresar poéticamente) el amor, el enamoramiento, el fuego y las llamas de la pasión. Así, lo que en otros casos podía ser voluntad de ensanchamiento de espíritu, es en el caso del santo –y de los poetas *a lo humano*- una forma fácil y directa de comunicar algo que la experiencia nos ofrece a todos.

En el *Cántico* son numerosas las ocasiones en las que se insiste en este – aparente- sinsentido de enamorarse de Dios:

- “el alma, enamorada del Verbo Hijo de Dios” (I, p.46)
- “El que está enamorado de Dios vive siempre en esta vida penado” (I, p.53)
- “de ti más me enamoro” (VII, p.72)
- “Él le ha robado [el corazón] por el amor con que la ha enamorado” (IX, p.76)
- “[el alma] se enamora de Dios” (XIV, p.106)
- “enamorando al alma de Dios [moviéndose] con amor a más amor” (XV, p.110)
- “enamorada de Dios” (XX, p.133)
- “estrechamente se enamoró Dios de ella” (XXII, p.139).

Sinsentido éste de *enamorarse* de Dios que se explica por los dos motivos que ya he apuntado: por una parte, la voluntad de acercar la experiencia y el sentimiento de dicha devota a todos los lectores, para lo cual nada mejor que hacer uso de algo que todos pueden comprender y de hecho han experimentado ellos mismos. Por otra, desde el

momento en que San Juan concibe su texto religioso en términos humanos, era inevitable que la idea profana del enamoramiento, presente en todas las ficciones sentimentales, entrara también de forma natural en su composición.

Para mantener la coherencia de la idea de que mayoritariamente (por dejar el beneficio de la duda a nuestro querido hidalgo manchego) nos enamoramos de alguien a quien hemos visto y que nos resulta físicamente atrayente, San Juan, contra cualquier necesidad teológica, se detiene en hablar de la belleza fisionómica de Dios. Como en el caso de Fray Luis ya mencionado⁸⁶ o tal y como hará Lope de Vega⁸⁷, también San Juan se detiene a exaltar la hermosura exterior de Jesucristo. Como señala el padre Crisógono de Jesús (1942: 353-67):

si otros ponen la bondad de Dios como razón de la bienaventuranza del alma glorificada, el Doctor carmelitano pone la hermosura [...] El elemento estético es tan inseparable de su doctrina como lo son los fundamentos filosóficos en que descansa todo su sistema.

A este propósito, encontramos estas menciones en el *Cántico*:

“Aquella infinita hermosura sobrenatural de Dios” (V, p.67)
“hermosura de su Amado” (V, p.67)
“hermosura invisible” (V, p.67)
“hermosura y excelencia” (VI, p.67)
“hermosura de Dios” (XV, p.109)
“estará Cristo Esposo tan hermoseado y tan gracioso de ver” (XXI, p.137)
“gracia y hermosura en mí dejaste” (XXIV, p.120)
“[el Esposo] vistió de su hermosura [a la esposa] (XXIV, p.145)
“los dulces brazos del Amado” (XXVII, p.135)
“Esposo dulcísimo” (XXXIX, p.202).

Este Dios hermoso, claro, enamora a quien lo ve: “a zaga de tu huella, / las jóvenes discurren el camino” (XVI, vv. 76-77). Es decir, no se trata sólo de que el *yo* esté prendado de este *tú*, sino que también todos los demás sienten la misma atracción, que es inevitable. Concepto este, se sabe, presente en la poesía profana: no es que Beatrice y Laura parezcan hermosas simplemente a sus enamorados, sino que cualquiera sentiría lo mismo por ellas: “ch’ogne lingua devÈn tremando, muta / e li occhi non l’ardiscon di guardare. / Ella si va, sentendosi laudare / [...] e] mostrasi si piacente a chi la mira / che dà per li occhi una dolcezza al core” (vv. 3-5, 9-10).

⁸⁶ Pp. 125-48.

⁸⁷ Pp. 207-62.

Como en lo tocante a Fray Luis que he analizado en el capítulo anterior, aquí encontramos también las dos mismas posibilidades que en todo caso llevan ambas a idéntico resultado: o San Juan pensaba en un Dios bello al que hay que ensalzar por esta (innecesaria) virtud, haciéndolo de esta manera muy humano, o como estaba componiendo una poesía profana de amor entre hombre y mujer era lógico y la tradición así lo imponía, detenerse en alabar la hermosura física del *tú*. Digo que el punto de llegada es el mismo ya sea si aceptamos que el texto tenía en la mente del autor como referente ya fuera a Dios como a un hombre porque en todo caso en lo que desemboca este interés en lo físico es en dotar al escrito de connotaciones materiales, esto es, profanas. Si la intención del santo era una composición erótica, desde luego utilizó las bazas correctas, y si hemos de creer que siempre fue su intención componer una obra religiosa, hay que aceptar que colocó adrede estas menciones que indudablemente rebajaban los valores místicos del mensaje a cuestiones terrenales y humanas. Desde luego no puede creerse que San Juan, queriendo producir un texto sólo e inequívocamente devoto, no se diera cuenta de la implicación de estas alabanzas o que las introdujera por error.

Derivada de esta hermosura y enamoramiento está la circunstancia de que se utilicen en el *Cántico* los términos de “amante” y “amor” referidos a los dos personajes que tan bien se quieren:

“almas amorosas” (Prólogo, p.3)

“Cuando Dios es amado de veras, con gran facilidad oye los ruegos de su amante”

“[el Amante] fuera de Él nada ama” (I, p.49)

“amante”

“fiel amor” (II, p.54)

“no puede dejar de desear el alma enamorada la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado, porque, de otra manera, no sería verdadero amor. El cual salario y paga no es otra cosa –ni el alma puede querer otra- sino más amor, hasta llegar a estar en perfección de amor” (IX, p.78)

“Dios es espíritu de amor” (XIV, p.104)

“este lecho florido es el pecho y amor del Amado” (XV, p.107)

“el amor que Él tiene al alma es inestimable” (XXI, p.138)

“cuánto ama Dios al amor fuerte” (XXII, p.139)

“Dios, amándonos primero, nos muestra a amar pura y enteramente como Él nos ama” (XXXVII, p.191).

Este hecho, claro, recarga aún más a la composición de referentes profanos, porque cualquiera de estas fórmulas valdría sin dudas –y en primera instancia- como declaración terrenal entre seres humanos, y así se utilizaba en la ficción sentimental.

3.1.2.: HACIA EL AMOR CONSEGUIDO Y PERFECTO: LA UNIÓN DICHOSA DE LOS AMANTES

El Amor en el poema se concibe en términos de fuego que abrasa, o de dolor, heridas, flechas y llagas, como ya anticipé un poco más arriba. Egido (1991: 59-103) desarrolla el tema de la enfermedad de amor y afirma que la religión de amor provenía, tanto en las canciones como en las novelas sentimentales, caballerescas o pastoriles, de toda una simbología de dolencias, martirios y pasiones que corren a la par del petrarquismo y demás corrientes afines que conciben todas a la enfermedad como metáfora amorosa (Egido 1994: 171).

He rastreado una serie de conceptos y tópicos pesimistas que se pueden englobar en las categorías *Heridas/muerte/pena/llagas de amor*, que conectan con el planteamiento sentimental de amor no correspondido y de sufrimiento amoroso, como es obligado en la tradición cortés y petrarquista. “La ausencia del amado aumenta el deseo, expande y abrasa el sentimiento. De lo uno y de lo otro deriva la pena y la muerte”, dice Ynduráin (1991: 40).

Contabilizo 27 ocasiones en las que San Juan utiliza estas imágenes, de las cuales 25 (el 92%) aparecen en las primeros XII estrofas de su *Cántico* (y sus respectivos comentarios). Por otra parte, nuestro poeta presenta 53 veces el planteamiento optimista opuesto, esto es, el de la *Perfección de amor/transformación de los amantes/endiosamiento del alma*, tópicos todos ellos también referidos en la tradición al amor profano, pero que en esos casos se reducían a un anhelo del yo lírico que, evidentemente, no llega a materializarse nunca con la fría amada. Este planteamiento *feliz* es utilizado en 40 ocasiones (75%) a partir de la estrofa XIII. La conclusión es clara: el *Cántico Espiritual* comienza de manera pesimista, con un predominio de los conceptos amorosos dolientes, con sus heridas, llagas, penas y muertes por amor (92% frente a sólo un 25% de ejemplos felices) para, antes de la mitad de la obra (estrofa XIII) dar la vuelta a la situación y convertir el poema en un canto optimista de amor perfecto, alma divinizada y transformación de los enamorados

(75% de momentos positivos frente a los que casi ni se notan el 8% de referencias al dolor por amor). Se trata de una “sensación de reposo, sosiego y placidez” (Ynduráin 1997: 134), de “exultación de gozo [...] satisfacción y [...] plenitud que embarga a la amada” (Ynduráin 1997: 140): es “la unión directa con el amado” (Ynduráin 1997: 141). Así, asistimos a una “proposición gozosa [...], una tranquila seguridad [...] que continúa hasta el final del *Cántico* [...], un equilibrio [...] una sensación o efecto de serenidad” (Ynduráin 1997: 162). En resumen: “La poesía de San Juan y concretamente el *Cántico*, es luz y color, belleza y amor: un mundo cuajado de goces y delicias en el que las flores, pájaros, animales, ríos, montañas, bosques, brisas y llamas se unen para celebrar una afirmación de viva vivida en unión con sus fuentes” (Thompson 1985: 108).

Éste es el aroma que destila la obra, una de sus poderosas novedades: un texto en primera persona femenina y además de amor conseguido, de amor feliz. Un poema que se yergue desde el dolor asustado del inicio y que acaba volando en la unión eterna de los amantes. No coincido en absoluto a este respecto con Ynduráin (1997: 106-107), que si bien es cierto que acierta en entender el sentido feliz y sosegado del sentimiento en los pasajes que acabo de citar, sin embargo opina también que

una vez pasado el momento exultante de las estrofas 14 y 15, la situación posterior no deja de ofrecer sombras y peligros. Que –por el momento-, la realidad sea placentera y positiva, que los peligros y los aspectos negativos sean rechazados no implica que no existan pues deben ser evitados, y el solo hecho de nombrarlos hace que estén ahí. Dicho de otra manera, a partir de la estrofa 16 hay como una recuperación de la lucidez que lleva a la amada a estar atenta a las circunstancias [...] Después, la integración de los elementos dispersos en la intervención del amado (estrofas 20 y 21) parece sosegar, de momento, la situación por lo que se refiere a las acechanzas exteriores, aunque se inaugura otra serie de contrastes que se producen hasta el final [...] Es la tensión subyacente que recorre todo el *Cántico*, salvo algunos instantes de plenitud en los que sólo se nos da la vivencia inmediata no elaborada.

En realidad yo no creo que haya mucha “tensión que recorre el *Cántico*”, como no la hay en los poemas amorosos desdichados: la poesía lírica no es nunca demasiado tensa. Y no hay tensión porque no hay conflicto: la situación está resuelta desde el inicio, en unos casos se sabe a ciencia cierta el fracaso del enamorado que nunca será correspondido, y en otros, como aquí, la certeza del amor feliz. Y en todo caso, volviendo a la cita de Ynduráin, la situación sería más bien la contraria: estamos ante un texto sosegado “salvo algunos instantes de tensión”, habría que decir: la plenitud es la

norma en el *Cántico*. La tensión, de haberla, aparece sólo esporádicamente y es más un temor lejano y poco fundado que una certeza “acechante” verdaderamente peligrosa. Ynduráin supone, al revés, que tras la exaltación del encuentro “la amada toma[ra] conciencia de los peligros que la amenazan y, en consecuencia, de la posibilidad de perder la situación alcanzada” (Ynduráin 1997: 119). No digo yo que desde un punto de vista psicológico sea mentira que tras el clímax irracional de felicidad amorosa no pueda haber un anticlímax a ras de tierra que sopesen los aspectos negativos y potencie los peligros de perder el amor; lo que sostengo es que literariamente, según se avanza en la lectura del *Cántico*, el lector se va dando cuenta cada vez más de que ese amor de los dos personajes es inamovible y seguro: el tono es tal que sabemos que todo va a ir bien. Que la protagonista dude a veces y tema por su futuro se trasluce bien poco en el sentido del texto, que mantiene un optimismo irrefutable que es lo que percibe el espectador. Algo parecido ocurre en el poema de la *Noche*: ni la noche asusta ni los pasos sigilosos inquietan al lector; según avanzamos todo es positivo y conseguido, por mucho que teológicamente el símbolo de la noche oscura sea sugerente. Sin embargo, el gran símbolo literario –no espiritual– de San Juan, a mi entender, no es éste, sino su opuesto: la luz que estalla en unión y gozo. Porque sus poemas se saben felices.⁸⁸

Volviendo al *Cántico*, este cambio de tono –del abandono y la duda del inicio a la felicidad, y del que en las citas reproducidas da cuenta también Ynduráin–, cambio que ocurre como señalo a partir de la estrofa XII, coincide temáticamente con la entrada en escena del Amado: hasta entonces, el *yo* había vagado solo y perdido, con el dolor y la angustia de la búsqueda anhelante en pos de los *ojos deseados* de aquel a quien ama.⁸⁹ Alonso (1942: 188-94) adecua la estructura del *Cántico* a las tres vías tradicionales del itinerario místico (vía purgativa, iluminativa y unión en matrimonio espiritual), algo que si bien es posible, parece más en realidad una suerte de casualidad –todo desarrollo dramático, en el fondo, consta de tres fases– y que, en todo caso, no cambia en absoluto el sentido humano que me interesa señalar y que desde luego es la primera interpretación que San Juan quiso dar a su texto.⁹⁰ Icaza (1957: 12-13) sigue también esta estructuración, de modo que el texto se divide en tres partes: canciones 1-12, 12-30 y 31-39. Este cambio en la estrofa XII es advertida también por Marlay

⁸⁸ Volveré sobre esto al tratar con más detenimiento la *Noche*, en el apartado siguiente.

⁸⁹ En nada cambia que se siga la versión del *Cántico* A o la del *Cántico* B puesto que ambas presentan las mismas estrofas y en el mismo orden hasta después de la llegada del Amado: las divergencias llegan más tarde, aunque el final es de nuevo común.

⁹⁰ “Resulta bastante inconsistente el intento de Dámaso Alonso de encontrar una correspondencia entre el poema y las tres vías del viaje místico” (Thompson 1985: 199).

(1972: 362-69), que señala que el paso de la primera parte a la segunda ocurre precisamente a partir de la estrofa señalada. Bataillon (1953: 167), por su parte, señala la unidad de las once primeras canciones del poema. La llegada del *tú* no es novedosa en la poesía de amor –damas sí que hay–: lo interesante es que esta irrupción cambia el tono del texto, en el que paulatinamente va entrando la esperanza y la felicidad. Y esto sí es nuevo, porque para cualquier poeta profano que sufre por el desdén de su amada, que esté ella o no en el poema no supone a efectos prácticos ninguna diferencia y desde luego ninguna mejora en su estado de perpetua tristeza. Pero para San Juan la llegada del Amado, al traer consigo un amor correspondido, es evidentemente positiva y muy bien recibida, y el poema entonces gira sobre sí mismo con un nuevo y optimista rumbo. No sólo el texto tiende hacia la consecución dichosa de la unión de los amantes, como he señalado, desechando tópicos dolientes en virtud de otros felices, sino que incluso a nivel estructural la parte *optimista* es más extensa (estrofas XII-XXXIX) que la dolorosa (I-XII): 72 frente a 28% de las canciones.

Por esta razón, se llega al tópico de la *perfección del amor*, a la que igualmente aspiraban los poetas profanos, y que expresa San Juan:

“no puede dejar de desear el alma enamorada la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado, porque, de otra manera, no sería verdadero amor. El cual salario y paga no es otra cosa –ni el alma puede querer otra– sino más amor, hasta llegar a estar en perfección de amor”

“el alma que ama a Dios no ha de pretender ni esperar otra cosa de Él, sino la perfección del amor” (IX, p.78)

“llega el alma a tal transformación de amor que es matrimonio espiritual [...] perfecta figura de transformación de gloria” (XI, p.85)

“el amante no puede estar satisfecho, si no siente que ama cuanto es amado” (XXXVII, p.190).

Así, el *Cántico* va derivando por la perfección del amor hacia la transformación paulatina del alma en Dios. Contabilizo más de una veintena de ejemplos en este sentido, que reproduciré en el apéndice al capítulo, aunque es obligado citar ahora algunos de ellos en este sentido:

“Qualquiera alma que ama de veras no puede querer satisfacerse ni contentarse hasta poseer de veras a Dios” (VI, p.68)

“[el alma vive] por esencia, amor y deseo [de Dios]” (VIII, p.74)

“ve el alma y gusta en esta divina unión [...] [y] entiende y goza de una inestimable refección de amor, que la confirma en amor” (XIII-XIV, pp.92-93)

“lleguemos a vernos en tu hermosura, esto es, que seamos semejantes en hermosura, y sea tu hermosura de manera que, mirando el uno al otro, se parezca a ti en tu hermosura, y se vea en tu hermosura, lo cual será transformándome a mí en tu hermosura; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura; y tú te verás en mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura; y parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura y tu hermosura mi hermosura; y seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tu hermosura misma será mi hermosura” (XXXV, p.182).

La transformación de los amantes es motivo central, por ejemplo, del estudio de Serés (1996) y de toda la tratadística amorosa occidental: Ficino en el *Comentario al Banquete* de Platón expone dos veces “cómo puede el amante hacerse semejante al amado” (Oración séptima, capítulo VIII; y II, VIII); también la explica León Hebreo (1947: 54, 57, 147, 150, 201-203, 269...) y el *Cortesano* (capítulos II, VI, y último), y también lo notan Lucena, el doctor Villalobos (que dedica un capítulo a exponer “cómo el amante se convierte y transforma en la cosa amada”), Camoens, Montemayor, Soria etc.⁹¹ La expresión “el alma más vive en lo que ama, que en el cuerpo donde anima” (VIII, p.74) que presenta San Juan es traslación directa, claro, del “anima est ubi amat, non ubi animat” clásico y que cualquier poeta del amor suscribía a pies juntillas. Para el carmelita, que trata de Dios pero que ante todo trata de amor, es obligado por tanto referir en estos términos también su *Cántico*:

es verdad decir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado [...] tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno. La razón es porque en la unión y transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, ya cada uno se deja y da y trueca por el otro; y así, cada uno vive en el otro y el uno es el otro, y entrambos son uno por transformación de amor. (XI, p.84)

Es fundamental comprender y recordar que San Juan –tal y como analicé más arriba y sobre lo que volveré– considera indispensable el concepto de *hermosura* para explicar el amor, de lo que se deduce que también la transformación de los amantes se produce por y a causa de la belleza:

lleguemos a vernos en tu hermosura, esto es, que seamos semejantes en hermosura, y sea tu hermosura de manera que, mirando el uno al otro, se parezca a ti en tu hermosura, y se vea en tu hermosura, lo cual será

⁹¹ Vd. Ynduráin (1997: 209-210).

transformándome a mí en tu hermosura; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura; y tú te verás en mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura; y parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura y tu hermosura mi hermosura; y seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tu hermosura misma será mi hermosura. (XXXV, p.182)

Ahora bien, dado que el texto avanza hacia la consecución feliz del amor y que los amantes se transforman el uno en el otro (o el alma en Dios) es inevitable que el poema presente un paulatino endiosamiento del espíritu. No en vano –véase el apéndice-, hasta en 27 ocasiones encontramos estos momentos y, como dije, mayoritariamente a partir de la entrada en escena del amado. Ese *yo* meditabundo y errático, deslucido y triste típico de los poemas amorosos que por definición no eran correspondidos, se va elevando con el devenir del poema y no solo se une al amado *tú*, sino que además participa de su elevada esencia y se convierte en divinidad. Para muestra, sólo un botón:

“el beso es la unión [...] en la cual se iguala el alma con Dios por amor” (XV, p.109)

“embebida de amor [el alma] se endiosa y levanta” (XVII, p.122)

“[Dios] imprime e infunde [en el alma] su amor y gracia, con que la hermosea y levanta tanto, que la hace consorte de la misma Divinidad” (XXIII, p.143)

“se hace tal junta de las dos naturalezas y tal comunicación de la divina con la humana, que, no mudando alguna de ellas su ser, cada una parece Dios” (XXVII, p.158)

“las almas esos mismos bienes poseen por participación que Él por naturaleza; por lo cual, verdaderamente son dioses por participación” (XXXVIII, p.195).

Hay que señalar que esta idea tampoco es nueva ni exclusiva de la doctrina cristiana. Todos los poetas profanos que amaban a sus amadas-Dios, igual que vivían por ellas y a ellas tendían por predisposición del alma, y de la misma manera que todos se mostraban incapaces de declarar su estado y las anhelaban inquebrantables –todos, igual que San Juan respecto a Dios-, todos ellos, los poetas del amor, también aspiraban a la unión espiritual con la dama por medio del amor y todos veían en ello una vía de elevación de espíritu y de ascenso, hecho posible por esas *donne angelicate* a las que el neoplatonismo terminó de infundir su carácter de mediadoras en la ascensión. Así pues San Juan, aunque para un creyente y desconocedor de la tradición poética profana podría parecer que estos términos son los correctos aplicados a la divinidad y al recorrido del alma, en realidad, abriendo el espectro hacia la literatura –que es lo que el carmelita está produciendo: literatura, que no (sólo) doctrina- encuentra que estas

actitudes estaban ya todas tipificadas y aplicadas al amor humano. Y valían en ese sentido, precisamente, porque ese amor era sacroprofano y se expresaba con una ambivalencia en el lenguaje. Por eso también sirve literalmente a un propósito espiritual, como en el *Cantar*, pero que, además, rizando el rizo, hacía aún más explícito su sustrato erótico porque la aventura que cuenta es abiertamente humana.

3.1.3. OTROS TÓPICOS AMOROSOS PROFANOS

Hay otra veintena de tópicos en el *Cantar* típicos de la ficción sentimental y de la poesía profana. Más allá de las semejanzas con los planteamientos de *pena* y *muerte* por el amado y de los demás elementos que he mencionado y analizado en las páginas previas en los apartados 1.1 y 1.2 –*lo inefable, las llamas y fuegos de amor, el enamorarse, la belleza, la perfección de amor y transformación de los amantes...*–, así como los puntos en contacto con el universo trovadoresco-cortés-cancioneril, encontramos también otros como la *fuelle* (el espejo), motivos ambos de la literatura amorosa profana, ahora en la estrofa “o cristalina fuente”: “la fuente fría (aún sin ciervo) es tradicionalmente lugar de encuentro de enamorados” (Ynduráin 1997: 91). También aparece (estrofa 14) la *cena* que “acompaña siempre a las relaciones amorosas más refinadas” (Ynduráin 1997: 101-102). En la 15 los *lauzengiers* y la *vid*: “las raposas serían los mestureros y mezcladores [...] que acechan a los enamorados, es decir, a la vid ya enlazada al olmo, emblema clásico de las relaciones amorosas” (Ynduráin 1997: 103). Encontramos también espacios naturales, ambientes como la *montiña* de la estrofa 15 “que aparece en poesía asociado al encuentro de enamorados” (Ynduráin 1997: 104), el *huerto* de la 16: “es el lugar ameno (y dése el sentido que se quiera a ameno)” (Ynduráin 1997: 108) o las *cuevas* de la 23, “lugar típico de encuentro de enamorados” (Ynduráin 1997: 142). Esta ambientación bucólica está refrescada por el *viento* (estrofa 16), para el que “es superfluo señalar su componente erótico” (Ynduráin 1997: 107), y en ella aparecen *centellas*, *vino* y *bálsamo* (23), “relacionados [los 3] con el sentimiento amoroso” (Ynduráin 1997: 147-48), o las *guirnaldas* de 29: “los poetas utilizan el término guirnaldas asociado al amor [...] la guirnalda enlaza a los amantes y se enlaza con ellos” (Ynduráin 1997: 164). Por este paraje vagan *palomas* y *tórtolas* (estrofa 33), animales que “se utilizan en una situación amorosa, referida al encuentro de los enamorados” (Ynduráin 1997: 175), y hay *riberas*, cuya significación erótica es

estudiada por Alín (1986: 81). Encontramos también un *manzano* en 28, elemento “unido al amor y erotismo” (Ynduráin 1997: 137), que, sin embargo, adquiere significación también espiritual (“la aparición de un árbol junto a una separación y una desgracia o caída impone al lector antiguo (y moderno) la identificación con el árbol de la cruz” (Ynduráin 1997: 138). San Juan también insiste en el color *verde* en gran parte de la bucólica escena, cromatismo que es “el color del amor nuevo, y la naturaleza sosegada representa la satisfacción y armonía que produce el encuentro” [Ynduráin 1997: 180].

En la estrofa 17 leemos “de mi amado bebí”, que es una “transposición muy sugestiva como expresión de la unión amorosa [...] una metáfora de sentido erótico” (Ynduráin 1997: 152-155). En la canción 35 aparece el “gocémonos, Amado”, respecto del cual (Ynduráin 1997: 183) opina que

la urgencia del deseo y lo directo de la expresión, excepcional en nuestra lírica como propuesta o descripción desnuda. No será necesario recurrir a colecciones lexicográficas para determinar el sentido directamente sexual que la palabra *gozar* tiene en la época. Es indudable que se trata de un momento de exaltación en el que se aspira a un grado más de unión e intimidad.

Si ese “gocémonos” es claro en qué sentido hay que entenderlo, también ahora, como en el caso de Fray Luis,⁹² todos los términos que orbitan a su alrededor tienen un componente profano indudable. San Juan, claro, los introduce en su texto hasta en 18 ocasiones, algunas de las cuales son éstas:

“en la unión con su Amado se gozan y poseen bienes” (XVII, p.120-121)
“ambos [Esposa, esposo] gozan en el amor común que el uno tiene al otro” (XXI, p.134)
“ella a solas se lo posee [...] y a solas se lo goza” (XXXII, p.173)

Lo interesante es que el término, del que Macola (1995) indica que “en la literatura profana de la época aludía sin duda alguna al goce sexual” no sólo se aplica a la peripecia *literal* del Esposo y la Esposa –los ejemplos recién citados, y para los que *podría tener una justificación*, siendo como son *personas físicas*- sino que San Juan lo

⁹² Pp. 125-148.

usa indistintamente también referido al espíritu, estableciendo una evidente continuidad entre los dos mundos y demostrando que el lenguaje es el mismo:⁹³

“el alma goza” (XV, p.109)

“No se goza sino de Dios [...] todos los apetitos van sólo a Dios” (XIX, p.128)

“tratando y gozando a Dios en fe y amor” (XX, p.133-34)

“[el alma] quiere recibir el gozo y sabor del amor” (XXXV, p.181)

“[el alma] siempre se quiere andar saboreando en sus gozos y dulzuras, que son el ejercicio de amar interior y exteriormente” (XXXV, p.182).

Encontramos además el motivo de la *red de amor* en 22 (“En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste, / mirástele en mi cuello / y en él preso quedaste”), “tema obligado en la poesía renacentista” (Ynduráin 1997: 165-166) y el tema del *amor maestro* (“el alma no sólo queda enseñada a amar, mas aun hecha maestra de amar”, XXXVIII, p.911)⁹⁴.

Son numerosísimas, por tanto, las referencias a elementos típicos de la ficción sentimental, de la poesía de amor entre hombre y mujer que San Juan incorpora a su texto espiritual con clara voluntad —que consigue sus efectos— de dotar a su obra de un sabor profano. En resumen, Ynduráin (2002: XIII) señala que:

En ningún caso me parece posible prescindir de lo que es (o era) cultura general, pero tampoco, a la inversa, cabe ignorar lo que significaban en cualquier escrito de la época ciertas expresiones si se leían por derecho. Así, por ejemplo, “Gocémonos, Amado, ..., entremos más adentro en la espesura ... y luego me darías allí, tú, vida mía, aquello que me diste el otro día”, “En mi pecho florido, ... allí quedó dormido y yo le regalaba, ... cuando yo sus cabellos esparcía”, y otras semejantes, son fórmulas bien establecidas y fijadas en la literatura amatoria profana, y tienen un sentido bien claro, de modo que sólo como transposición (bastante atrevida por lo demás) pueden entenderse como referidas al amor divino.

Así pues, la transformación de los amantes y el endiosamiento del alma que he estudiado en estos apartados 1.1-1.3, es una consecuencia de la elevación conseguida por el amor correspondido, amor movido por la belleza y la predisposición del alma:

es la mirada la que lanza dardos amorosos o espíritus sutiles que se instalan en el corazón o las entrañas de quien las recibe: allí se forma la imagen de quien

⁹³ Tampoco es una novedad: *Salmos* LXXXIII, 3: David: “Mi espíritu y mi carne se gozaron y deleitaron en Dios vivo.”

⁹⁴ Vd. Aurora Egido 1978: 351 y ss.

produjo el amor y al mismo tiempo, se produce la transformación y embellecimiento del amado. [Ynduráin 1983a: 72-73]

Lo que nos lleva, directamente, al siguiente asunto.

3.1.4.: RELACIÓN CON GARCILASO: *QUERER POR HÁBITO DEL ALMA*

He aquí una interesante paradoja: Garcilaso, iniciador y modelo para los poetas italianistas españoles, si bien no compuso un solo verso religioso, se convirtió también en referente para nuestros autores místicos, y antes o después en sus composiciones cristianas se advierte la presencia del caballero toledano.

San Juan no es desde luego impermeable a la voz poética de Garcilaso, al que leyó y apreció (Baruzi 1991: 143, 145-48; García Galiano 1992); pero lo interesante del hecho es entender por qué un autor espiritual habría sentido interés por un poeta que, a ciencia cierta en sus composiciones, no se ocupó jamás del amor de Dios. Dejo de lado la explicación (evidente) derivada del hecho de que Garcilaso, como creador y modelo de autoridad, se volviera siempre y en última instancia en el referente. Hay que ir más allá, por tanto, de esta justificación imitativa derivada de la práctica poética renacentista (y anterior) de devoción hacia lo prestigioso. No; tiene que haber *algo más*. Y, de hecho, lo hay: ese mismo *algo más* que encontrábamos también en Sebastián de Córdoba⁹⁵ que justificase –más allá de “paliar” la ausencia de religiosidad en Garcilaso– el por qué se fijaron precisamente en sus composiciones. Vuelvo, por tanto, a encontrar la misma razón que entonces: Garcilaso sirve de modelo también a los poetas místicos porque en sus versos –en los del toledano– había ya en su amor (humano) un “no sé qué” de religioso, como también lo había –desde luego más abiertamente– en los de Petrarca, Dante, o cualquier poeta sacroprofano.⁹⁶ Garcilaso no cantó nunca a Dios, cierto, pero canta a una(s) dama(s) que se le parecen mucho. Y no sólo: tanto el caballero como el carmelita de lo que hablan, en el fondo, es de amor, y Amor sólo hay uno, y uno es, por tanto, el lenguaje poético para expresarlo.

⁹⁵ Pp. 110-24.

⁹⁶ La relación entre San Juan y Córdoba es abordada por Thompson (1985: 105): “San Juan estaba influido por Garcilaso no tanto por un conocimiento directo de su poesía como por las versiones a lo divino de Córdoba [...] [Córdoba] era el eslabón perdido entre la poesía amatoria y sensual de Garcilaso y la poesía mística sensual de San Juan.” Aunque este mismo crítico también demuestra convincentemente lo poco en común que tienen ambos poetas (Thompson 1985: 106-108).

Si bien es cierto que en San Juan la influencia fundamental no es Garcilaso sino la tradición bíblica, es innegable que algunos de sus pasajes son ecos claros del poeta del Tajo. Me interesa sobre todo destacar a este respecto no tanto la coincidencia léxica o de uso de imágenes descriptivas (y pienso sobre todo en las ambientaciones bucólico-naturales o en la adjetivación, recursos todos ellos interesantes pero que, en el fondo, no son “sólo” más que superficiales y vacíos de intención), sino señalar ecos más profundos, actitudes más similares.

Ynduráin (1997) destaca elementos garcilasianos en el *Cantar*, tales como *Filomena* (“el canto de la dulce filomena” de la estrofa 38), para la que encuentra antecedentes en la *Égloga I* (“la blanca Filomena... dulcemente responde”) y en la *Égloga II* (“Filomena suspira en dulce canto”), y añade que “Filomena aparece con frecuencia en textos poéticos asociada a la primavera, a las auras, etc.” (Ynduráin 1997: 189-190). Este crítico también destaca que las *amenas liras* y el *canto de serenitas* de la canción 30 (“por las amenas liras / y canto de serenitas os conjuro”) establecen una relación con Garcilaso “de manera indudable” (Ynduráin 1997: 128), y comenta que

en el proceso de divinización de la lira, la versión de Sebastián de Córdoba como eslabón entre Garcilaso y San Juan, no sólo no es necesaria, en este caso, sino que nos estorba, pues lo que caracteriza el enlace que estudiamos es la presencia de elementos paganos, Orfeo, ninfas, sirenas, desaparecidos totalmente de la versión a lo divino. (Ynduráin 1997: 129)

Ya casi al final del *Cantar*, en la estrofa 35 (“Gocémonos, Amado, / y vamos a ver tu hermosura / al monte y al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura”) Ynduráin (1997: 181), siguiendo al P. Crisógono (1946) indica como fuente los versos 402-404 de la *Égloga I* de Garcilaso (“busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos”), y María Rosa Lida (1946: 67) añade los versos 217-18 y 178 de la misma obra (“ves aquí una espesura, / ves aquí un agua clara... / en esta agua que corre clara y pura”). Para Thompson (1985: 110): “puede concluirse con justicia que existe cierta influencia de la segunda égloga de Garcilaso en C.A. 4 y 38, pero cualquier otra coincidencia debe atribuirse a una tradición poética común que se remonta a tiempos muy anteriores a Garcilaso”.

Como he dicho, más que señalar estas dependencias descriptivas u ornamentales, me interesa sobre todo poner énfasis en otros elementos garcilasianos y de amor profano. Ya hablé más arriba de la inefabilidad como concepto indisociable

para cantar tanto las gracias del “tú” como el sentimiento del poeta. Así, los versos 5-8 del soneto V (*Escrito está en mi alma vuestro gesto*) imponen al poeta profano “tomar la fe por presupuesto” debido a que no puede “entender el tanto bien” que “ve en el tú”. Lo mismo suscribe San Juan, como he mostrado, aunque en su caso se trate de Dios y en el otro, de una dama.

El mismo soneto V ofrece otro concepto (sacro)profano del que se sirve Garcilaso y los poetas del amor y que vale, punto por punto, también para los místicos y San Juan. Me refiero a los versos 9-14, colofón de la composición e idea fundamental de la estrofa –coincido, además, con Antonio Prieto (1984-87: 82), en señalar que es éste el verdadero soneto-prólogo de Garcilaso, que trata del encuentro con la dama, y que por tanto es el punto de inicio para su poética, con todo lo que de importancia esto supone:

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero.
Cuando tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

El poeta sacroprofano, habiendo desplazado a Dios y colocando a la amada como norte de su existencia, no puede no vivir si no es por ella, sino que además su muerte sólo tiene sentido también en relación suya debido no a un capricho, sino a una predisposición natural e innata para tender a su unión movido por amor.

San Juan suscribe los versos recién citados, pero refiriéndose a Dios:

Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su servicio
[...] ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio. (XIX, vv.91-92 y 94-95)

No sólo la actitud del *yo* enamorado es idéntica en los dos casos, denotando una devoción sin fin, sino que sintáctica y rítmicamente está clara la deuda con Garcilaso, lo que acerca todavía más ambos poetas:

Mi alma os ha cortado...
Mi alma se ha empleado...
- / - / - / -

También en el caso de San Juan este amor es natural e inevitable, como en el poeta de Toledo, y lo que éste sentenció en verso el carmelita lo glosa en su comentario en prosa, referido a este mismo pasaje:

porque el cuerpo trata ya según Dios; los sentidos interiores y exteriores rige y gobierna según Dios, y a Él endereza las acciones de ellos; las cuatro pasiones todas las tiene ceñidas también a Dios: porque no se goza sino de Dios, ni tiene esperanza sino de Dios, ni teme sino a Dios, ni se duele sino según Dios; y también sus apetitos todos van sólo a Dios, y todos sus cuidados. Todo este caudal, de tal manera está ya empleado en Dios, que, aun sin advertencia del alma, todas las partes que habemos dicho de este caudal en los primeros movimientos se inclinan a obrar en Dios y por Dios; porque el entendimiento, la voluntad y la memoria se van luego a Dios, y los afectos, los sentidos, los deseos y apetitos, la esperanza, el gozo, y luego todo el caudal de prima instancia se inclinan a Dios, aunque, como digo, no advierta el alma que obra por Dios. De donde esta tal alma muy frecuentemente obra por Dios y entiende en Él y en sus cosas sin pensar ni acordarse que lo hace por Él, porque el uso y hábito que en tal manera de proceder ya tiene, le hace carecer de la advertencia y cuidado y aun de los actos fervorosos que a los principios del obrar solía tener. (XIX, pp.128-29)

Esta idea de que *el alma vive por Dios*, que acerca las nociones de *alma* y *amor*, es repetidísima en el *Cántico*, como lo estaba en los autores profanos en los que su finalidad era el amor (por su dama-Dios):

“[el alma vive] por esencia, amor y deseo [de Dios]” (VIII, p.74)
“[el alma tiene] grandes fervores y ansias de amor” (XII, p.85)
“[el alma desea] estos divinos ojos” (XII, p.85)
“espíritu de amor que causa en el alma vuelo de contemplación” (XII, p.88)
“[todas las habilidades y potencias del alma están puestas] en ejercicio de amor [...] Se mueven por amor, haciendo todo lo que hacen por amor y padeciendo por amor todo lo que padecen [...] Siempre [todo] le causa [al alma] más amor y regalo en Dios” (XIX, p.130)
“el fin de todo es el amor” (XXXVII, p.190, nota 524)
“el fin del alma es amar” (XXXVII, p.190, nota 526).

Consideremos ahora la estrofa XXII del *Cántico*:

en solo aquel *cabello*,
que en mi cuello *volar* consideraste,
mirástele en mi *cuello*,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis *ojos* te llagaste. (XXII, vv.106-110)

Hay que señalar aquí dos cosas: la referencia a la vista y al enamoramiento consiguiente, y el motivo erótico del cabello en el que el poeta se enreda, enamorado. Ambas ideas están en Garcilaso de forma idéntica: referido al pelo de la dama, por ejemplo, en el soneto XXIII (*En tanto que de rosa y azucena*):

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que *vuestro mirar* ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el *cabello*, que en la vena
del oro se escogió, con *vuelo* presto
por el hermoso *cuello* blanco, enhiesto... (vv. 1-7)

Mi cursiva quiere resaltar la equivalencia de ideas y expresiones: el “mirar” de Garcilaso se repite en el “mirástele” y es retomado también en el concepto “ojos” de San Juan, y los sustantivos “cabello”, “cuello” y “vuelo” aparecen literalmente en ambas composiciones. La “red de amor” es elemento recurrente en la poesía amorosa [Ynduráin 1997: 165-68], ya que prende a los enamorados.⁹⁷ Ahora bien, no sólo está claro que estas cinco repeticiones en apenas cinco versos no pueden justificarse si no es por influjo directo, lo cual ya acercaría al poeta carmelita al *profano* Garcilaso, sino que además no hay que dejar de notar que estos versos originales tienen una intencionalidad erótica: el *carpe diem* del soneto XXIII es un canto a gozar de la juventud y del cuerpo: ningún interés espiritual se vislumbra; por el contrario, la imagen de “coger el dulce fruto de la alegre primavera” está asociado a este soltar el cabello al ímpetu del viento y sólo puede entenderse de modo profano, es más: abiertamente carnal. Por tanto, no es simplemente que San Juan se acerque a un autor humano, sino que además lo hace en un momento en que ese su modelo entra en el ámbito de lo erótico.

El otro motivo, el de la vista, también está en esta estrofa del *Cantar* (“mirástele”, “ojos”) del que se deriva el del enamoramiento (“en él preso quedaste... y

⁹⁷ Así en Gil Vicente: “En Sevilla quedan presos / per cordón de mis cabellos, / los mis amores, / mal haya quien los envuelve”, en Ynduráin (1997: 168), que añade: “no hay poeta que de una u otra manera no se refiera a ellos [a los cabellos], esparcidos, en el cuello, solitario, enlazado o enlazante, etc.”

te llagaste”), ideas que Garcilaso expresa en su soneto VIII (*De aquella vista pura y excelente*):

De aquella *vista* pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis *ojos* recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente. (vv. 1-4)

Aquí no se trata tanto de si San Juan sigue a Garcilaso, ya que éste no fue el *inventor* de esta teoría amorosa de los espíritus vitales, sino de señalar cómo el poeta santo se suma a una tendencia poética que concibe el enamoramiento en estos términos.⁹⁸ Pero tendencia que de lo que habla es del amor de un ser humano hacia otro –como Garcilaso–, y que ahora es aplicada a un contexto sacro por el carmelita.

El sentido de la vista es eje fundamental que articula todo el *Cántico*: en la estrofa II leemos “vierdes”, “yéndolos mirando” en la V, en la X encontramos “apaga mis enojos, / [...] y véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos, / y sólo para ti quiero tenellos”; en la 11 –que incorpora Ynduráin (1997: 251)– “descubre tu presencia, / y máteme tu vista y hermosura”; en la XI “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados”, en la XXII “en uno de mis ojos te llagaste”, “puedes mirarme” y “me miraste” en la XXIV, dos veces aparece “mira” en la XXXII, “vámonos a ver en tu hermosura” en la XXXVI, y el “nadie lo miraba” de la XXXIX, además de toda la estrofa XXII que ya he analizado (*En solo aquel cabello*)⁹⁹. Es decir, hasta en 13 ocasiones San Juan hace mención al concepto de mirar y al sentido de la vista. Como indica Ynduráin:

⁹⁸ “Porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón, y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro; y con aquella delgadísima natura de sangre que traen consigo inficionan y dañan la sangre vecina al corazón donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí, y de su misma calidad propia, y dispuesta a recibir la impresión de aquella imagen que consigo trajeron. Y así poco a poco, yendo y viniendo estos mensajeros, por el camino que va de los ojos al corazón y llevando la yesca y el pedernal de la hermosura y la gracia, encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde y nunca se acaba, porque siempre le traen mantenimiento de esperanza para mantenerle [...] Así que los ojos están ascondidos en saltos, como en la guerra los guerreros en las celadas [...] Como acaece en un ojo enfermo, que mirando muy en hito a otro sano, le pega su enfermedad” (Castiglione, *Cortésano* (1942: 298-300).

⁹⁹ Cf.: “No hay duda sino que nuestros ojos y virtud visiva, con el deseo de sentir la luz, nos guía a ver la luz y el cuerpo del sol, en el cual nos deleitamos. Empero, si nuestros ojos no fueran primero alumbrados de ese sol y de la luz, nunca nosotros pudiéramos alcanzar a lo ver” (León Hebreo, *Diálogos de amor* (1947: 334).

No sería excesivo suponer que las heridas y flechas han sido producidas por las miradas del amado [...] Es la mirada la que lanza dardos amorosos, espíritus sutiles que se instalan en el corazón o las entrañas de quien los recibe: allí se forma la imagen de quien produjo el amor y, al mismo tiempo, se produce la transformación y el embellecimiento del amado. No me cabe la menor duda de que el trasfondo del planteamiento sanjuanista es la teoría neoplatónica de los médicos averroístas [...] Es eso lo que explica ese juego recíproco de miradas y ojos, lo mismo que la insistencia en la *hermosura* a lo largo de todo el poema; a lo que corresponde la absoluta desaparición de *bondad*. [Ynduráin 1997: 72-73]

Estos conceptos llevan inevitablemente a la necesidad de que el objeto amado sea bello, como ya señalé: Bembo asevera que la causa del amor es la hermosura: “La hermosura [...] la cual es solamente aquella que aparece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor [...] es un bien que mana de la bondad divina” (Yndurain 1997: 200). León Hebreo participa de la misma creencia:

La hermosura es gracia que, deleitando el ánimo con su conocimiento, lo mueve a amar. Y la cosa buena o persona en la cual se halla esta tal gracia, es hermosura [...] pero la gracia que deleite y mueva el ánimo propio amor (que se llama hermosura) no se halla en los objetos de los tres sentidos materiales, que son gusto, olfato y tacto, sino solamente en los objetos de los dos sentidos espirituales, vista y oído [...] porque en el objeto de la vista, por la espiritualidad de ella, se halla gracia, la cual por los claros y espirituales ojos suele entrar y mueve ánima a amar aquel objeto que llamamos hermosura (Hebreo 1947: 205-206)

San Juan, sabemos, trata de Dios con un lenguaje y unas actitudes profanas. Si atendemos a su biografía y a sus comentarios tenemos que aceptar que el objeto final de su amor es Dios, y que lo expresado en sus textos hay que derivarlo hacia allí. El concepto de hermosura, del que ya hablé y que ahora ha vuelto a colación, tiene que ligarse por tanto a una virtud moral, de forma que ese amar (a lo humano) pueda trascender a un plano superior. Como indica Ynduráin (1997: 199): “San Juan habla única y exclusivamente de belleza, y la presenta como objeto del apetito, del Amor [...] Identifica bondad y belleza [...] en la línea de Plotino, Platón, Bembo, Ficino, Pico, León Hebreo, Castiglione.”

Estamos por tanto, de nuevo, en el ámbito de que el amor humano es una metáfora o traslación del amor divino. Lo señalé en el capítulo anterior respecto a Fray Luis, y podemos citar a este respecto la opinión de Castiglione (1942: 284), ya que afecta tanto lo que se dijo entonces como lo que me ocupa ahora:

Acordaos de Salomón, que queriendo escribir cubiertamente cosas altísimas y divinas, fingió por ascondellas debajo de un hermoso velo, un blando y ardiente diálogo de un enamorado con su amiga, pareciéndole que no podía hallar aquí entre nosotros semejanza más conforme a las cosas divinas que el amor de un singular hombre con una singular mujer; y, así, escribiendo desta manera, nos quiso dar un cierto aire o un olor de aquella divinidad que él por ciencia y por gracia conocía mejor que otro.

Todas estas referencias cristalizan en el *Cortesano* cuando se relacionan directamente estos dos amores, añadiendo también los conceptos ya señalados del endiosamiento del alma, de la participación de la divinidad y del fuego y las llamas de amor (la cursiva es mía para mostrar las semejanzas con San Juan):

El alma [...] hecha limpia [...] volviéndose a la contemplación de su verdadera sustancia [...] abre aquellos ojos [...] y vee en sí misma un rayo de aquella luz que es la verdadera imagen de la hermosura angélica, comunicada a ella [...] y así [...] siente un cierto escondido olor de la verdadera hermosura angélica, y así, arrebatada con el resplandor de aquella luz comienza a encenderse, y a seguir tras ella con tanto deseo, que casi llega a estar *borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella*, pareciéndole que allí ha hallado el *rastro* de las verdaderas pisadas de Dios, en contemplación del cual [...] anda por reposarse; y así *ardiendo* en esta más que bienaventurada *llama* se levanta a la su más noble parte, que es el entendimiento, y allí, ya no más *ciega* con la *oscura noche* de las cosas terrenales, vee la hermosura divina [...] ¿Con cuál *dulce llama*, cuán *suave abrasamiento* debe ser el que nace de la fuente de la suprema y verdadera hermosura [...] Esta es aquella hermosura indistinta de la suma bondad que, con su *luz y llama*, atrae a sí a todas las cosas (Castiglione 1942: último cap).

Como ya dije en su momento y ha quedado claro con estos ejemplos, el enamoramiento sólo se puede producir tras ver al objeto amado por lo que, en buena lógica, esta teoría de la vista no debería ser válida para expresar el amor hacia Dios ya que a Dios, desde luego, nadie lo ha visto, y por tanto no ha habido intercambio de espíritus vitales. Pero San Juan habla así del *enamoramiento* de Dios, no porque lo creyera literalmente posible, sino porque era el modo poético de hablar de amor: de nuevo, el referente es menos importante que el lenguaje y el sentimiento.

Después de todos los ejemplos que he presentado y que dejan clara esta devoción del San Juan poeta por la vista de la que se deriva el enamoramiento espiritual, resulta imposible dar crédito a la opinión de Baruzi (1991: 492) según la cual “*creer* no es ni puede ser *ver* [...] Creer consiste en trascender continuamente la experiencia [...]

Hay que *creer*, o sea no sumarse nunca a la interpretación temporal y terrenal; en resumen, nunca hay que *ver*". Este crítico (1991: 451-510) insiste en que lo fenoménico es falso porque es exterior y sensible, y que por tanto el carmelita rechaza todo lo que puede ser comprendido por los sentidos y niega las apariencias. Estas ideas, que pueden ser verdaderas en el San Juan místico (o filósofo o metafísico, o como se quiera denominar) no parecen en realidad muy válidas para sus poesías. Me lleva esta discordancia a pensar –y ratificarme– en aquéllo que ya opinaba: que no hay por qué buscar en los versos líricos una traslación doctrinal. En el siguiente epígrafe me detendré en otra inconsistencia: cómo es posible que la *noche*, el gran símbolo teológico de San Juan no sea sin embargo su gran símbolo literario, y en las conclusiones quedará claro que otro *apriorismo* filosófico que se supone hay que buscar en el santo (la imposibilidad de la convivencia de los contrarios) se demuestra radicalmente falso ya que toda su poesía es justamente una amalgama de opuestos (sacros y profanos). Por tanto, sin duda que es la vista un elemento indispensable para entender la poética del amor de San Juan, y lo es porque así lo era en las poéticas amorosas de los poetas de una tradición (profana) en la que se inscribe. Que en un plano doctrinal la forma de trascender y llegar a Dios sea otra es algo en lo que no entro: desde luego que en sus versos el enamoramiento de los personajes se produce por los ojos, como mandan los poetas enamorados, así que la conclusión de Baruzi (1991: 401) de que "Juan de la Cruz no ascenderá desde el mundo hacia Dios; descenderá de Dios al mundo" tampoco es cierta. Y si no bastaran mis ejemplos para justificarlo, es que así mismo lo dijo el propio santo: "El alma mucho se mueve al amor de su Amado Dios por la consideración de las criaturas, viendo que son cosas que por su propia mano fueron hechas" (IV, p.64)

Volviendo al tema, para cerrar, tal y como señalé al comienzo de este epígrafe, la relación con Garcilaso no me interesa tanto desde un ángulo semántico o poético (entendiendo esto como dependencia léxica o retórica de tal o cual descripción o vocablo), sino desde un punto de vista más profundo, de significado y de planteamiento. Así, hay que indicar que San Juan presenta la misma teoría amorosa que Garcilaso y los poetas humanos: el amor que entra por la vista, y suscribe otros conceptos tales como la inefabilidad del sentimiento y del "tú" o la inclinación natural de este amor que rige la existencia y da sentido a la vida y a la muerte. Me interesa señalar esta afinidad de planteamiento con Garcilaso –afinidad directa con ciertos poemas suyos– porque explica, a la vez, que algo divino tenía que haber en la poesía del toledano –para que funcionara, tal cual, referido ahora a Jesucristo– como, al revés, que un poeta espiritual

viese aceptable expresar en términos profanos (indudablemente Garcilaso es un autor “humano”) el amor de Dios. Como en el caso de Córdoba, a ninguno de los dos poetas religiosos que analizo debió parecerles descabellado referirse a su relación con el Creador en términos profanos desde el momento que siguieron a un poeta que indudablemente lo era, pero que compartía con ellos el hablar de amor y el estar inscrito en una tendencia sacroprofana de confluencia de referentes.

Si en el caso de Córdoba el mensaje que nos quiere transmitir es una suerte de “Garcilaso, en el fondo, hablaba de Dios”, San Juan quiere decirnos, al revés, “esta forma de amar a Dios que canto es como la que los poetas enamorados tienen para referirse a su sentimiento por sus damas” y que, expandiéndola, “todos vosotros podéis sentir también al amar a alguien.”

3.2.: LA *NOCHE*, LA *LLAMA* Y LOS DEMÁS POEMAS: SAN JUAN EL POETA DE LA LUZ Y EL FUEGO

También por lo que respecta a los otros dos grandes poemas de San Juan nos encontramos con los mismos dislates que a propósito del *Cántico*: su inefabilidad, su incomprensibilidad, su vinculación con la experiencia del poeta, su origen divino. Otra vez, Baruzi (1991: 356):

Las estrofas de la *Noche* y las de la *Llama* nos resultan ante todo inaccesibles porque describen una experiencia inefable; pero el poema del *Cántico* es doblemente cerrado. Se escurre por la experiencia que resume, y por el estado de inspiración divina [...de] Juan de la Cruz [...] Y ciertamente los poemas de la *Noche* y la *Llama* no son ajenos, para San Juan, al estado de inspiración divina.

Ya mostré mi opinión y postura frente a una interpretación que creo radicalmente falsa, miope y fuera de toda seriedad literaria, por lo que dejo el tema de lado para poder avanzar.

Otro de los problemas que se nos plantea, mucho más interesante, es entender la razón generadora de la *Noche*, y su adscripción o no a la literatura sacra y alegórica. Como señala Nieto (1988), toda la crítica ha interpretado siempre este texto como una alegoría religiosa, en la misma línea que el *Cántico espiritual*. Prácticamente todo lo que podía decirse del extenso poema podía aplicarse de nuevo a la breve composición

que me ocupa ahora. Nieto, sin embargo, niega la mayor, considerando no sólo la *Noche* como algo independiente del resto del corpus sanjuanesco, sino como un texto completamente profano, que celebra el amor entre hombre y mujer, sin atisbo ni justificación de lo religioso. Las razones que aduce este crítico –ciertamente sugerentes en algunos puntos- no hacen más que ratificar la razón central que yo pretendo tratar aquí: Fray Juan, religioso y santo, usa en ocasiones –muchísimas, de hecho- un lenguaje profano. No es mi intención la de entrar en la polémica de en qué *ladera* hay que inscribir la *Noche*, sino que me baso en una constatación previa que es además la base para que esta polémica pueda sustentarse: el amor religioso se concibe en ocasiones como una traslación del *eros* humano. Esto es sin duda así en, por ejemplo, el *Cántico*. Si la *Noche*, como señala la crítica a partir de Baruzi y Alonso, se trata de otro texto alegórico, estaría ocurriendo lo mismo que en el *Cántico* –uso de lenguaje profano para hablar de sentimiento místico-. Pero si fuera Nieto el que tuviera razón, y este poema hubiera que entenderlo solamente como un canto de amor humano, mi premisa seguiría siendo válida: en este caso se demostraría que las demás composiciones del carmelita son creadas con un referente *humano* puesto que se parecen tanto a esta *Noche* que *sin duda lo es*. No importa qué camino tomar, si uno o su contrario: el punto de llegada es siempre el mismo.

Creo que Ynduráin (2002: XVII) tiene razón cuando señala que

[*El Cántico*, la *Noche* y la *Llama de amor viva*] son tres canciones de amor logrado y recordado, revivido, donde si algo queda claro [...] es que San Juan utiliza como referente una relación amorosa plena entre un hombre y una mujer [...] Lo que objetivamente se cuenta es una historia amorosa, y sólo como transposición de esa historia cabe hablar de una correspondencia o metáfora del amor divino.

El *Cántico* era un poema luminosamente diurno y la *Noche*, si bien su ambientación es evidentemente nocturna, no sólo está iluminada por esa “luz y guía... inflamada... que ardía... más cierta que la luz del mediodía” que confiere tanto resplandor al texto que pareciera que es de día, sino que el sentido gozoso y logrado, la peripecia amorosa plena, la felicidad del *yo* y el suave lirismo del dulce ritmo poético sin sobresaltos ni dificultades desviste a la “noche” de todo el simbolismo peligroso, acechante o triste que podría poseer. Como en la luz del *Cántico* también ahora hay una explosión de luminiscencia amorosa, un fulgor de llama de amor correspondido, una delimitación de perfiles que borran las dudas de la pena y el abandono. Otra vez el poema se sabe feliz y

exulta por ello. Y por eso, poéticamente, la *noche* no puede ser el gran símbolo de la composición, porque es un símbolo negado, desprovisto de sus atributos pesimistas constituyentes. No es una noche como la de Francisco de la Torre –él sí, gran poeta de la noche- porque en él lo nocturno sí es traslación de su amor no correspondido, de su íntima soledad y tristeza, de su melancolía apagada e interior. Pero San Juan poeta vibra en el amor gozoso, amor que primero lleva el *yo* lírico latiendo en su pecho, en su garganta, iluminando su salida –literal- de la casa en busca del amado (estrofas 1-4). No hay tiniebla porque el personaje es feliz y nada teme. Y es amor gozoso porque, suponemos en buena lógica, que ya ha sido consumado previamente: la cita a la que la enamorada acude no es peligrosa ni existe el riesgo de que él no se presente: ambos ya se han amado y los dos están enamorados. En este sentido no coincido con Ynduráin (1997: 216) para el que “aquí [en la *Noche*] San Juan prescinde del amor que entra por la vista, y, en consecuencia, de la hermosura como causa del sentimiento amoroso”, debido al inicio abrupto del texto. Creo, por contra, que el amor ya ha entrado en la amada (y en el amado): ambos se conocen, ya se han *visto* y enamorado, y vuelven a citarse para consumir su amor, posiblemente, *de nuevo*. Ella, volviendo al símbolo de la oscuridad, se sabe dichosa desde que sale de la casa y durante todo el camino, sin que la noche estorbe lo más mínimo. Y desde luego San Juan poeta vibra en el amor gozoso del (re)encuentro, en el nuevo acto de amor de los personajes donde todo es luminoso otra vez, donde las tinieblas no son nada. Igual que en el *Cántico*: todo se cierra en quietud y armonía (Nieto (1988: 41) habla “del momento “posorgásmico”, el relajamiento psíquico y físico; el estado poserótico y la suspensión de los sentidos”). La noche luminosa es también típica de la lírica profana, como indica Ynduráin (1997: 206-207), y hay que volver a señalar el paralelismo con Garcilaso, en el que la oscuridad se disuelve, como en los poetas enamorados, gracias a la belleza y al amor:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía,
me convirtieron luego en otra cosa. (*Canción IV*, vv. 61-64)

Como dije más arriba y ya había anticipado en el epígrafe anterior, por tanto, la “noche” no es ni puede ser el símbolo poético central de San Juan, porque en torno al símbolo central debería orbitar todo el poema (y toda la poética) del autor, cosa que desde luego no ocurre porque o bien no hay noche y todo ocurre a la luz de un día meridiano (el

Cántico) o bien la noche no proyecta ninguna de sus características negativas (que enumera Baruzi (1991: 311-29), ni afecta el ánimo del *yo* ni influye para torcer el feliz devenir de la peripecia, sino que todo es brillante, ardiente y colorido. Puede que teológicamente las cosas sean como quieren hacer ver los que hacen girar todo en torno a la noche, cosa que en realidad no importa lo más mínimo: está claro que en la poesía no se trasluce esta idea, como no se justificaba tampoco la negación de los sentidos y sobre todo de la vista en la teoría amorosa poética de San Juan.¹⁰⁰ De hecho, incluso confiriendo valor espiritual al análisis de los símbolos artísticos llegaríamos a la misma conclusión: si, como cree Baruzi (1991: 398) “San Juan de la Cruz identifica luz y Dios” –cosa que acepto- y está claro lo feliz de este poema como es segura la alegría del *Cántico* -composiciones ambas en los que evidentemente hay unión con Dios-, entonces resulta evidente que las suyas son poesías de la luminosidad, esto es, de la divinidad que siempre está ahí, y además conseguida. Es una contradicción que Baruzi crea por tanto que “el universo de San Juan, el que él creó, es el universo de la noche” (1991: 368), porque eso supondría que no se alcanza la unión, que no hay participación con Dios-la luz. Más bien, “[la *Noche oscura*] es sólo uno, y probablemente el menos importante de los dos símbolos con los que se construye [...] El símbolo de la noche conduce natural y necesariamente al símbolo del amor físico” (Wilson 1975: 48). Porque, como señala R. O. Jones (1971: 110-11) se perdería el efecto completo del poema si no somos sensibles a su sexualidad.

Fernández Leborans (1978) lleva a cabo un estudio sobre los sememas “oscuridad” y “luz” y sus respectivos campos semánticos en la obra de San Juan. Sus resultados, sin embargo, no resultan convincentes por lo que a la poesía del carmelita se refiere. La estudiosa extrae sus rotundas conclusiones en una amplísima mayoría de casos de los escritos en prosa del santo, y no desde luego de sus versos, que es donde la atención del literato debería centrarse. De este modo, para justificar la *nocturnidad* de San Juan Fernández Leborans (1978: 153-221) presenta 60 ejemplos en los que el autor usaría el campo semántico en cuestión, pero de todos ellos sólo 13 (el 21% de los casos) son justificaciones basadas en las poesías, y la inmensa mayoría constituida por el 79% de las citas está entresacada de los comentarios y demás textos doctrinales en prosa.

Es más, he realizado una búsqueda de las veces en las que el poeta usa los términos en cuestión, y se descubre que aparecen en 39 ocasiones en sus versos:

¹⁰⁰ Vd. mi análisis del apartado 1.4.

TÉRMINO	NÚMERO DE VECES ¹⁰¹	COMPOSICIÓN
Noche	21 [de las cuales 10 son un estribillo] (8)	<i>Cántico</i> , XIV, v.66 <i>Cántico</i> , XXIX, v.145 <i>Cántico</i> , XXXVIII, v. 189 <i>Noche</i> , v.1 <i>Noche</i> , v.11 <i>Noche</i> , v.21 <i>Noche</i> , v.22 <i>Noche</i> , v.23 [3] <i>Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación</i> , v. 35 [7] <i>Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe</i> , vv. 5, 8, 11, 13, 17, 20, 23, 26, 29, 32, 35 5° <i>De la creación</i> , v. 12
Oscuro	7 (3)	<i>Noche</i> , v. 6 <i>Noche</i> , v. 9 <i>Llama</i> , v.16 <i>Tras de un amoroso lance</i> , vv. 16 y 18 [7] <i>Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe</i> , vv. 15 y 31
Escondido	3 (1)	<i>Cántico</i> , I, v.1 [7] <i>Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe</i> , vv. 3 y 26
Dormir	2 (2)	<i>Cántico</i> , XXX, v.150 <i>Noche</i> , v.26
Ciego	2 (1)	<i>Llama</i> , v.16 <i>Tras de un amoroso lance</i> , v.18
Secreto	2 (1)	<i>Noche</i> , v.7 y v.12
Nube	2 (0)	[3] <i>Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación</i> , v.34 5° <i>De la creación</i> , v.23
Tenebroso	1 (0)	[3] <i>Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación</i> , v.34
Caverna	1 (1)	<i>Llama</i> , v.15

Otros términos que Fernández Leborans analiza, tales como “frío”, “niebla”, “tiniebla”, “estar entenebrecido” o “en tinieblas” (1978: 251) no aparecen ni una sola vez en las líricas de San Juan pero ella sí los usa para su argumentación.

Los vocablos que sí están y que he resumido en la tabla, arrojan interesantes conclusiones: primera, que son desde luego muy escasos: tan sólo 41 no parecen

¹⁰¹ Entre paréntesis señalo las veces en las que el vocablo aparece en los tres poemas mayores de San Juan: *Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*.

demasiado significativos. Segunda, que el *gran símbolo* de la noche sólo es mencionado 21 veces, de las cuales en 11 ocasiones aparece en la misma composición ([7] *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*) ya que constituye su estribillo. Resulta de esto que de las tres grandes piezas de San Juan (*Cántico*, *Noche*, *Llama*) el término “noche” aparece sólo 8 veces en 259 versos (respectivamente 195+40+24); esto es, una mención cada 33 versos, algo que, desde luego, ningún lector consigue retener como significativo dándose con tan poca frecuencia. Y tercera conclusión: no todas las veces que aparecen estas palabras (que semánticamente ayudan a crear y mantener la ambientación nocturna) se usan con esta finalidad, sino precisamente con la contraria. Así, 4 de las 6 veces que se utilizan en el *Cántico* es con valor positivo (“Noche sosegada”, XIV, v.66; “noches veladoras”, XXIX, v.145; “para que la esposa duerma más seguro”, XXX, v.150; “noche serena”, XXXVIII, v.189), y es también así hasta en 5 de las 9 menciones en la *Noche*: “a oscuras y segura”, v.6; “noche dichosa”, v.11; “noche amable”, v.22; “noche que juntaste amado con amada...”, v.23; “[el Esposo] quedó dormido [en mi pecho florido]”, v.26. Y lo mismo ocurre en una mención en [7] *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*: “nunca es oscurecida”, v.15 y en [3] *Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación*: “la noche esclarecía”, v.35.¹⁰²

Por tanto, si de las 41 menciones al campo semántico de la “oscuridad” entendemos que hasta 11 son una repetición de un estribillo y que otras 11 son en realidad puntos de vista positivos sobre la tiniebla, hay que concluir que San Juan utiliza este campo semántico en apenas una veintena de ocasiones en todas sus líricas, y que en sus poemas mayores lo hace con connotación negativa menos de 10 veces: una cada 27 versos. Asegurar, por tanto, como Fernández Leborans hace que “*Tinieblas* es una de las unidades léxico semánticas connotativas más frecuentes en la obra de San Juan de la Cruz” (1978: 176) o que “[el semema *oscuridad*] es uno de los sememas connotadores más frecuentes en la obra de nuestro místico [y que el] cualificador *oscuro(a)* [...] aparece con notable frecuencia en la obra de San Juan de la Cruz” (1978: 209 y 212) es sencillamente falso, puesto que “*tinieblas*” es utilizado sólo una vez y “*oscuridad*” apenas 7 (de las cuales 2 en *Noche*, 1 en *Llama* y ninguna en el *Cántico*).

¹⁰² Fernández Leborans (1978: 173-74) argumenta que “[en la noche serena] el actante *noche* es, pues, real, actual, en el estado del alma referido; por el contrario, el cualificador *serena* es potencial con respecto a aquel estado”, opinión sin fundamento que no resulta más que de un intento estéril por negar lo innegable: que la noche *es* serena, y que por tanto ha perdido todas las connotaciones negativas que quienes sostienen la *nocturnidad* de San Juan no pueden por menos que buscar, aunque está claro que no es así: porque San Juan quiso que su noche *fuera serena* en toda su realidad actual de la narración poética.

Todo esto, además, se refuerza si realizamos el mismo rastreo pero esta vez a propósito del campo semántico de la luz –el que yo realmente creo que es paradigmático de la poesía sanjuanista-. Se obtiene:

TÉRMINO	NÚMERO DE VECES ¹⁰³	COMPOSICIÓN
Luz	4 (3)	<i>Noche</i> , vv.14 y 17 <i>Llama</i> , v.18 [7] <i>Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe</i> , v.16
Lumbre (y deslumbrar)	4 (1)	<i>Cántico</i> , X, v.49 [5] <i>Tras de un amoroso lance</i> , v.14 2° <i>De la comunicación de las Tres Personas</i> , vv. 21 (2 veces)
Fuego	3 (1)	<i>Llama</i> , v.13 [9] “ <i>Super flumina Babylonis</i> ”, vv. 19 y 22
Esclarecer (claridad)	3 (0)	[3] <i>Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación</i> , v.35 [7] <i>Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe</i> , v.15 3° <i>De la creación</i> , v.14
Llama (e inflamar)	3 (3)	<i>Cántico</i> , XXXVIII, v.190 <i>Noche</i> , v.2 <i>Llama</i> , v.1
Abrasar	2 (0)	[9] “ <i>Super flumina Babylonis</i> ”, v.20 3° <i>De la creación</i> , v.20
Día	2 (0)	5° <i>De la creación</i> , v.12 6° <i>De la creación</i> , v.8
Cristalina	1 (1)	<i>Cántico</i> , XI, v.51
Aurora	1 (1)	<i>Cántico</i> , XIV, v.67
Centella	1 (1)	<i>Cántico</i> , XVI, v.78
Mañanas	1 (1)	<i>Cántico</i> , XXI, v.102
Arder	1 (1)	<i>Noche</i> , v.1
Mediodía	1 (1)	<i>Noche</i> , v.17
Alborada	1 (1)	<i>Noche</i> , v.22
Cauterio	1 (1)	<i>Noche</i> , v.7
Lámparas	1 (1)	<i>Llama</i> , v.13
Resplandores	1 (1)	<i>Noche</i> , v.14
Calor	1 (1)	<i>Noche</i> , v.18
Encender	1 (0)	6° <i>De la creación</i> , v.6

¹⁰³ Como en el caso anterior, vuelvo indicar entre paréntesis las veces en las que el vocablo aparece en los tres poemas mayores de San Juan: *Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*.

Bien, analicemos los datos: este campo semántico de la “luz” aparece 33 veces en la obra poética de San Juan, y 19 de estas menciones (el 57% de los casos), en los tres poemas mayores del santo. Si comparamos lo que ocurre respecto a los campos semánticos de “luz” y “oscuridad” se aprecia que:

CAMPO SEMÁNTICO	MENCIONES	MENCIONES EN LOS POEMAS MAYORES
“oscuridad” (valoración negativa)	30 menciones (de las cuales 10 son a su vez un estribillo)	9 menciones (el 30% de los casos)(una vez cada 27 versos)
“luz” (valoración positiva)	33	19 (57% de los casos)(una vez cada 14 versos)

Añadamos a esto que, respecto a los poemas mayores, tanto *Cántico* como *Llama* son de ambientación indudable y completamente luminosa y diurna, y que sólo *Noche* podría ser visto como un texto de tinieblas, si no fuera porque, como he mostrado, en 5 de las 9 menciones de este campo semántico en dicho poema la *nocturnidad* es vista de modo positivo, eliminando la posibilidad de que las connotaciones tenebrosas se adueñen del texto (que por otra parte es de amor feliz y conseguido, por lo que bien poco tendrían que ver forma y contenido, de haber sido así).

La propia Fernández Leborans justifica estas mismas conclusiones en contra de la preponderancia de la “oscuridad” y a favor de la “luz” en San Juan. De este modo, cuando la estudiosa rastrea el campo semántico de la luminosidad [1978: 223-240] ofrece 31 ejemplos, de los cuales 19 (el 61%) pertenecen a los escritos en prosa, y 12 (el 39%) a las líricas. Si comparamos estos porcentajes con los que ofrecía el campo semántico de la “oscuridad” y a los que ya me referí, se observa que al hablar de “tinieblas” Fernández Leborans tiene que recurrir en un 79% de los casos a la prosa, ya que en las líricas este campo sólo aparece en el 21% de las veces, mientras que al hablar de “luz” la investigadora presenta ejemplos en verso en el 39% de las ocasiones: un 20% más. Y es que ni ella ni nadie puede ocultar lo evidente, esto es, las palabras de San Juan, y por eso para argumentar su adscripción a la noche, no encontrando ejemplos en los versos, tiene que buscarlos en su enorme mayoría de las ocasiones en la prosa, mientras que al tratar de la “luz” sí que se hallan con mucha más facilidad citas en las líricas.

Si entendemos –como creo que hay que hacer, y supongo que nadie podría sostener lo contrario- que el núcleo central de la obra poética de San Juan son los

poemas del *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*, no parece riguroso extraer conclusiones sobre la nocturnidad y la apetencia por la tiniebla del carmelita puesto que 2 de cada 3 menciones a este campo semántico no se encuentran en los poemas mayores: en ellos sólo hay 9 menciones al asunto. De igual manera, también es equivocado llegar a la misma conclusión acerca de cuánto usa el santo este ambiente oscuro usando, como hace Fernández Leborans, en el 80% de los casos ejemplos de sus escritos en prosa, y no de sus versos. Concluir que San Juan es el *poeta* de la noche y la oscuridad es sólo válido en el 30% de los casos de un 20% de los ejemplos: un porcentaje ínfimo que desde luego no permite concluir tal idea, que sólo se sostiene si, voluntariamente se proyectan sobre los poemas las doctrinas en prosa embutidas a posteriori sobre los versos, y que bien poco tienen que ver con el impulso lírico y la tendencia poética del autor, así como la necesidad de hacer coincidir los planteamientos literarios del carmelita con valores filosóficos o espirituales que *se le suponen* en cuanto religioso, pero de los que, literalmente, no dejó constancia alguna en sus grandes poemas, cuando libremente así pudo hacerlo.

A ningún lector sin prejuicios le puede quedar la sensación de que los textos poéticos de San Juan son en penumbra, y desde luego ninguno llegaría a la conclusión de que la noche (con toda la angustia o privación que supone) sea su gran símbolo poético, sencillamente porque “noche” aparece sólo 8 veces en los poemas mayores del santo, y de estas 8 menciones 6 son positivas : “noche sosegada”: *Cántico* XIV, v.66; “noche veladora”: *Cántico*, XXIX, v.145; “noche serena”: *Cántico*, XXXVIII, v.189; “noche dichosa”: *Noche*, v.11; “noche amable”: *Noche*, v.22; “noche que juntaste amado con amada”: *Noche*, v.23.

Para Colin P. Thompson (1992: 189) San Juan sería un exponente de un misticismo afectivo, que tiende a preferir “la vía negativa, expresada por no saber, ignorancia y a través de imágenes de niebla, oscuridad, noche”, a partir de San Bernardo. Frente a esto, coloca a Fray Luis en un misticismo intelectual, un misticismo de “saber y luz” (Thompson 1992: 189), al igual que San Agustín. La diferencia con el carmelita sería, por tanto, que “la oscuridad y el amor, tan omnipresentes en San Juan, han entrado en escena” (Thompson 1992: 191). Vuelve a llamarme poderosamente la atención ese “tan omnipresente” referido a la “oscuridad”, porque como he mostrado, son realmente escasos los momentos en los que San Juan usa este vocablo o cualquiera de su campo semántico como tono lírico de sus poemas. Sólo puede entenderse este afán por la *nocturnidad* si, como en el caso de Fernández Leborans, damos –como

mínimo, la misma, si no más- importancia a los textos en prosa del santo que a sus poemas y que, además, consideramos éstos como reflejos inequívocos y voluntarios de un mensaje sólo espiritual que la prosa simplemente aclararía.

También Thompson analiza el símbolo de la noche:

La noche oscura de San Juan ha sido objeto de tantos estudios que no es necesario exponerla en su totalidad. Basta decir que la noche funciona por lo menos en un sentido triple: como el punto de partida del camino (la noche de la ausencia de Dios, de la privación de las afecciones que tiene el alma en las criaturas); como el mismo camino (la noche de la fe, 'nube oscura y tenebrosa para el alma' por la cual caminamos hacia Dios, S2.3.5); y el fin del camino, Dios, quien es puras tinieblas para nosotros en esta vida mortal. (Thompson 1992 : 191]).

Vuelvo de nuevo al asunto que creo capital respecto a nuestras discrepancias: ninguno de estos tres sentidos se deriva de una lectura poética de los versos del carmelita, y sólo puede llegarse a estas conclusiones deformando lo que las poesías dicen objetivamente (esto es, que hay luz y no oscuridad) proyectando sobre ellas tanto los escritos en prosa (que para mí sin duda responden a otras necesidades tanto vitales como ¿literarias?) como la necesidad de que la lectura de un poeta religioso tenga que ser necesariamente religiosa y, además, intelectualmente compleja y espiritualmente fatigosa.

Coincido mucho más con este crítico cuando, a continuación, no puede por menos que admitir que la de San Juan es “también una trayectoria marcada por otro símbolo aun más omnipresente, el amor humano —el amor que prorrumpe en gritos de dolor, que se enciende en ímpetus amorosos, que canta la unión deseada con el Amado” (Thompson 1992: 191).

La oscuridad de San Juan no tiene mucho que ver con la tiniebla de, por ejemplo, Dante: mientras el poeta toscano transita por la “selva oscura” y su obra es un disipar de las penumbras en su viaje desde el pecado al Paraíso (de la oscuridad a la luz (a la Luz), para el carmelita sus poemas o bien están encuadrados sólo y desde el principio en una brillante luminosidad de pleno día (*Cántico* y *Llama*) o en una dulce y suave noche confidente y protectora, que no asusta lo más mínimo. Sólo en Dante podemos percibir el acecho del peligro de la tiniebla, el miedo de la noche (la cursiva es mía, para resaltar los vocablos interesantes):

una selva *oscura*,
ché la diritta via era *smarrita*.
Ahi quanto a dir qual era è cosa *dura*
esta selva *selvaggia* e *aspra* e *forte*
che nel pensier rinova la *paura*!
Tant' è *amara* che poco è più *morte*... (*Inferno* I, vv. 2-7)¹⁰⁴

Hay más desasosiego en estos siete versos iniciales de la *Divina Commedia* que en todas las composiciones sanjuanistas. No se deje de valorar que todos estos términos son, además de muy numerosos (9 en 6 endecasílabos), todos ellos palabras-rima: Dante construye sobre ellos el devenir del resto del verso, son ellos los vocablos imprescindibles, los que dirigen el ritmo, los ecos y el tono de la escena. Dante sí que crea sin resquicios y desde el instante inicial la noche peligrosa, la soledad de la tiniebla frente a la que sólo se puede sentir indefensión y pavor. Señala Tommaso di Salvo (1998: 16-17):

La *selva oscura* raffigura il buio della coscienza caduta nell'errore e nel peccato [...] In questi versi [1-7] il tono si è fatto più alto; c'è una ricerca di effetti tesi a procurare al lettore una condizione psicologica di sofferenza e di paura, a coinvolgerlo nella situazione descritta; c'è una sovrabbondanza di aggettivi (ben tre qualificano la selva).

¿Dónde, dónde en alguna de las composiciones de San Juan hay un intento por provocar en el lector una condición psicológica de sufrimiento y de terror, de involucrarlo en la situación requerida (en la tiniebla)? ¿No debería ser éste el intento del carmelita? ¿No sería un error *inventar* ese gran símbolo de la noche oscura, eje de su poética, y después negárselo al tono del texto y al lector, dejando fuera a quien lee de toda la condición psicológica derivada de la oscuridad que pretende transmitir el santo? ¿Se equivocó San Juan escribiendo una poesía fallida, vertebrada sobre un símbolo que no trasciende, que no llega, que no involucra al espectador? En absoluto: y es que al leer desde luego que nos vemos arrastrados al universo poético del santo, pero la inmersión no es en la noche y la oscuridad, sino en la naturaleza desbordante, en el amor conseguido, en la luz cegadora del pleno día y de la felicidad de los amantes. El poeta carmelita consigue el mismo efecto que Dante: involucrar al lector, pero en su caso en un estallido jubiloso de amor.

¹⁰⁴ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ed. de Tommaso di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1998, 3.vol.

Nótese también que los dos poetas escriben desde la tranquilidad del viaje concluido, desde su llegada a buen puerto y a la consecución de la luz, por lo que no puede usarse como argumento de que la *Noche* sea vista de forma inofensiva el hecho de que el autor escriba *tras haber atravesado las penurias del viaje*, porque por la misma razón Dante, ya *a salvo* tras la contemplación de Dios no tendría por qué asustarse al recordar el principio de un camino que sabe que ha llegado a feliz término. Si el florentino insiste en las ideas de pérdida, soledad, angustia, tiniebla y terror es porque así lo requiere el tono y el significado del texto, mientras que si San Juan prescinde de todos estos elementos es porque de forma igualmente voluntaria quiere recrear un ambiente feliz, conseguido y luminoso en el que las penurias de la *noche* no tienen cabida. Así que *poéticamente* San Juan, de decantarse por la luz o la tiniebla, se encuadra sin dudas en la luminosidad del amor hallado y feliz: no hay sobresaltos ni penumbras ni miedo de la noche: sólo luz, fuego y claridad y noches amorosas y protectoras, confidentes de los encuentros de los amantes. Otra cosa es si en lugar de analizar poesía, como hacen muchos, el intento sea otro.

Volvemos por tanto al mismo problema de antes, al mismo problema de siempre: sólo se puede aceptar el planteamiento de la noche-negación de los sentidos-texto místico si no se es capaces de ver cuánto de profano, de humano, de amor a ras de suelo hay en estas composiciones. Y repito, no se trata ni siquiera de llegar al extremo de Nieto que supone que la *Noche* es sólo y exclusivamente erótica, sino de no negar la evidencia de que San Juan concibe sus textos con un lenguaje de amor entre hombre y mujer, lenguaje por otra parte que no debería sorprender porque ni siquiera lo inventa él, sino que la tradición sacroprofana ya había establecido.

Señala acertadamente Nieto (1988: 43) que

La *primera y la última impresión* que nos suscita el poema [... es] su sensualidad y su sexualidad explícita estéticamente enmarcada dentro de la temática del amor en busca de su expresión y realización [...] No hay duda de que toda persona que no haya sido advertida previamente que dicho poema es un “poema místico” deduciría sin dificultad alguna, aún más, sería forzado por el sentido poético a creer que es un poema de puro amor humano expresado con profunda sensibilidad emotiva y estética. Esto es lo *experimentado* por el lector sincero.

Y añade (1988: 44):

¿Pero de dónde sacan todos estos intérpretes [Baruzi, Alonso, Spitzer] esta temática [la peregrinación del alma de las estrofas 1-4, la llegada y el anuncio de la unión mística (estrofa 5) y la escena de la unión mística (5-8)]? Sáquenla de donde quieran, la *verdad* es que no la sacan de la temática del poema como estructura literaria objetiva y legible. Y no la pueden sacar del poema porque simplemente tal poema no nos dice tal cosa.

Si en el caso del *Cántico* era evidente que se narraba una peripecia amorosa entre dos personas físicas que se buscan, se encuentran, se unen, recuerdan y gozan en amor en el caso de la *Noche* esto es aún más evidente porque, debido a su brevedad, no hay espacio para la digresión ni para momentos que ralenticen el devenir de la acción. El texto se abre con movimiento (“salí”, ya en la primera estrofa), sigue con la búsqueda (más concretamente: el camino hacia el encuentro, puesto que *buscar* encierra la posibilidad de no hallar, mientras que aquí la seguridad vitalista de la protagonista rezuma certeza en la unión), hay fusión en la estrofa 5 y un lento y amoroso desenlace, ahora sí pausado (6-8). Que las estrofas “retardantes” sean las finales, contra toda voluntad de tensión dramática, es prueba clara de la voluntad de San Juan de presentar un texto feliz y conseguido, sin sobresaltos. En lugar de hacernos dudar con el personaje en busca del amor, lo que suspende en el tiempo es el momento conseguido, por lo que no sólo no hay tensión al comienzo, sino que se propaga la feliz relajación del final.

No hay duda de que esto sea así, y desde luego una lectura sincera lleva a pensar en un encuentro erótico. Wilson (1975: 46-51) indica que se trata de una

experiencia de Dios percibida de manera cuasi sexual, en términos de amor físico. El movimiento del poema corresponde al de un encuentro sexual; primero la urgencia de la aproximación al amado, sugerida por insistentes repeticiones; luego el éxtasis, las exclamaciones de la quinta estrofa, seguidas de una relajación de la tensión en la serenidad y en el olvido de las tres últimas.

Nieto [1988] cree que

mientras que San Juan en el *Cántico* usó como modelo el *Cantar*, en la *noche* usó las características del amor profano renacentista garcilasiano, en el cual [...] están ausentes los elementos de lo trascendente y el plano divino del amor. [p.215]

Las tres últimas estrofas son de tan sensual descripción anatómica y erótica que quiebran todo intento de quererlas interpretar como lenguaje místico.[p.199]

Frente a esto se posicionan, además de los citados, Cuevas (1990) o Caravaggi (1991: 9-10), que habla de la espiritualización de motivos profanos existentes. Para este crítico, la condición del alma sería como la de una mujer enamorada, produciendo una superposición: la profana del acontecimiento amoroso y la espiritual de elevación mística. También armoniza ambas posibilidades López Baralt (1998: 147-188), para quien, siendo la *Noche* una de las composiciones más encendidamente sensuales del Siglo de Oro con un lícito sentido erótico exento, opina que la polivalencia del poema admite, sin necesidad de acudir a las glosas espiritualizantes, una interpretación conciliadora entre la profana y la alegórico-teológica que, sin reducir la primera, la rebase y supere en una dimensión trascendente.

Que la *Noche* narre la aventura de una protagonista enamorada podría parecer fuera de toda discusión, pero sin embargo no es así tampoco: “[en la *Llama*] el poeta habla en su nombre [...es] un hecho interior [...] Los dos poemas [La *Noche*, la *Llama*] son prolongación de una experiencia directa” (Baruzi 1991: 344), y afina: “el poema de la *Noche oscura* es verdaderamente la traducción directa de una experiencia. El propio poeta es quien cuenta su aventura, y ese Alma que describe la sucesión de sus estados es claramente la suya. Se trata de una confesión lírica y de una autobiografía trasplantada” (Baruzi 1991: 343). Me llama poderosamente la atención no sólo que resulte que ahora el poema está protagonizado por el autor *real* y no por una suerte de yo-lírico o por una voz indefinida, sino que además todo esto se perciba tan claramente para Baruzi.

Lo cual, igual que no era verdad antes tampoco lo es ahora, y muchas de las conclusiones que he mostrado a propósito del *Cántico* vuelven a ser válidas aquí, como, además de lo dicho, la transformación de los amantes (“¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!”, vv.23-25), la referencia a las flores (“pecho florido”, v.26, “azucenas”, v.40), al pecho donde reside el objeto deseado (“en mi pecho [...] / que entero para él solo se guardaba / allí quedó dormido”, vv. 26-28), el aire (“el ventalle de cedros ayre daba”, v.30; “el ayre del almena”, v.31), los cabellos, además sueltos y volanderos (“sus cabellos esparcía”, v.32)¹⁰⁵, el cuello (“mi cuello”,

¹⁰⁵ Ejemplos de cabellos esparcidos al viento en poetas profanos, en Ynduráin (1997: 213), que cita a Lomas Cantoral, Montemayor, Torquemada...

34), el regusto garcilasiano o, en general, de poesía profana, etc.¹⁰⁶ Remito a lo dicho que puede aplicarse de nuevo ahora.

Algunas conclusiones parecen inapelables: primero, el poema de la *Noche* posee, cuanto menos, el mismo aroma profano que su hermano mayor –en extensión- del *Cántico*. Segundo, que son rastreables en ambos textos los mismos motivos típicos de la ficción sentimental: la búsqueda del amado, la ansiedad enamorada irresistible, el fuego de amor, la transformación de los amantes etc. Tercero, en las dos obras se da la novedosa circunstancia de que la voz cantora es femenina y que, además, persigue y obtiene un amor correspondido. Cuarto, tanto el *Cántico* como la *Noche* son dos poemas de la luz y la fusión de los enamorados, dos poemas de júbilo en los que los términos y actitudes negativos o están al comienzo y se van disipando bastante pronto (*Cántico*), o están desprovistos de una carga pesimista real (*Noche*). Quinto, estructural y poéticamente, ambas composiciones están construidas para resaltar precisamente este efecto armonioso y feliz, tanto en el plano de los vocablos y figuras de pensamiento como en el de los ritmos y pausas.

Por lo que respecta el poema de la *Llama de amor viva*, resulta evidente que se desmarca de los otros dos grandes textos de San Juan, por más que Baruzi (1991) opine que *Llama* y *Noche* van *juntas y enfrentadas* al *Cántico*. Y la *Llama* se aleja porque ni cuenta una peripecia, ni acción alguna, ni existe en ella una voz que sea cantante y actante, ni hay un *tú* (físico) en el texto hacia el que se tiende. La *Llama* es simplemente un grito, una exclamación desbordada. En apenas 24 versos posee más exclamaciones que las demás composiciones diez veces más extensas. Es una recreación exultante de un bien conseguido, a la vez que una declaración ansiosa de conseguir ese bien: “La *Llama* es un poema cuyo motivo no es ya el proceso o la búsqueda del amado, sino, directamente, la descripción del sentimiento amoroso que experimentan los enamorados” (Ynduráin 1997: 218).

Si ignorásemos el autor, también nos decantaríamos por una lectura inicial – como mínimo, con expresión- profana. Y esto no es debido como en los casos anteriores a la evidencia de que un *yo* enamorado busca y se une a su querido *tú*, sino porque ahora el lenguaje y la imaginería recuerdan al de las composiciones humanas. Así, encontramos *oxímora*, igual que los había en nuestra poesía cancioneril de estirpe

¹⁰⁶ Vd. pp. 125-148.

trovadoresca (“tiernamente hieres”, v.2; “cauterio suave”, v.7; “regalada llaga”, v.8; “matando muerte, en vida la has trocado”, v.12...), lo cual “pone en relación esta poesía [la *Llama*] con la lírica petrarquesca y con toda la gala de la poesía cancioneril” (Ynduráin 1997: 218). También ahora se vuelve, como en los textos anteriores, al concepto de la existencia del amado en el amante (“profundo centro de mi alma”, v.3; “en mi seno [...] / secretamente, solo moras”, vv. 20-21). Además, la *Llama* está recorrida por términos *terrenales* y físicos (“encuentro”, v.6; “toque delicado”, v.9; “mi seno”, v.20; “sabroso”, v.22; “me enamoras”, v.24). El hecho del *sufrir dichoso* es también genuinamente profano, porque el amante abnegado es dichoso en el dolor, como profana es la llaga o herida, como metáfora del amor (“hieres”, v.2; “llaga”, v.8) y el concepto de la muerte que da vida (“matando muerte, en vida la has trocado”, v.12), todo lo cual ya ha sido analizado a propósito del *Cántico* y remito a ello.

Macpherson (1989: 197) habla del componente erótico de la “tela” (“rompe la tela de este dulce encuentro”, v.6). Vincula la “tela” con el himen Barnstone (1972-73: 253-61), para el que el poema es un canto de plenitud sexual, un poema realmente humano del que deriva la intención espiritual, y Nieto (1982: 108) se refiere “al deseo de la amada de la copulación total y el rompimiento del himen virginal”. Interpretaciones estas quizás demasiado fisiológicas y sexuales: lo importante –quizás habría que atenuar estas opiniones- es que *pueden funcionar* desde el momento que el texto puede ser entendido como profano. Lo que es seguro es que el término “tela” (rasgada) aparece también –sin ese sentido sexual- en Garcilaso (“este velo / rompa del cuerpo”, *Égloga I*, vv. 398-99; “do se rompiere aquesta tela de la vida fuerte”, *Égloga II*, vv. 534-55). E Ynduráin (1997: 211-12) aduce ejemplos de Alcázar: “Dime cuándo será que rompa el llanto / esta enojosa tela de la vida”, Aldana: “cuelga del mal tejido y débil hilo / que extiende en larga tela de esperanza”, Gregorio Silvestre: “y la tela no acabada / Atropos cortaba el hilo”, Mosquera de Figueroa: “¿por qué ya no rompes la tela fuerte / de larga vida que me cansa agora?”, o Ramírez Pagán: “y este que tenéis delante / en tela de cruda muerte”. Quizás en estos ejemplos hay que buscar el origen de la expresión de San Juan: no tanto en un contexto explícitamente sexual como el del himen, pero desde luego –y eso basta- en poemas y poetas profanos.

Garcilaso también vuelve, en opinión de Baruzi (1991) tras los “¡oh mano blanda!” y “¡oh toque delicado!” del verso 9 en su *Égloga I*, vv.259-260 y 270: “Oh miserable hado / oh tela delicada [...] / dó está la blanca mano delicada”. La “caverna

del sentido” del verso 15 es rememoración evidente de la caverna platónica, manteniendo ese tono neoplatónico que los poetas profanos poseían.

Por lo que se refiere a los textos menores, por no extenderme en cuestiones secundarias, hago notar rápidamente algunas cuestiones típicas del universo profano que San Juan, de nuevo, utiliza. Así, por ejemplo, en el poema [4] *Vivo sin vivir en mí* Wilson (1975: 38-39) señala que el término “morir” era un eufemismo de las relaciones sexuales. Destaco, además, que toda la composición está basada en juegos de concepto, políptoton, *oximora* y elementos razonadores, igual que en las composiciones de Cancionero *terrenales* de amor a una dama (“el tema del “vivo sin vivir en mí” y aun el verso “que muero porque no muero”, pertenecen a una larga tradición cortesana” (Alonso 1942: 107-108).

El concepto de la *inefabilidad* del que he hablado por extenso está también en el poema [3] *Entréme donde no supe*: “balbuciendo” (v.16), “embebido, / [...] absorto y ajenado, / que se quedó mi sentido / de todo sentir privado” (vv.18-20), “un entender no entendiendo” (v.23), “cuanto más alto se sube, / tanto menos se entendía” (vv.32-33), “y es tan alta excelencia / a queste sumo saber, / que no hay facultad ni ciencia / que le pueda emprender” (vv.46-48).

En [5] *Tras de un amoroso lance* se juega sobre el tópico de la *caza cetrera de amor* (hasta en cinco ocasiones se repite el “que le di a la caza alcance”; versos 4, 12, 20, 28, 36)¹⁰⁷. Y en el romance 7 *Ya que el tiempo era llegado* encontramos otra vez el motivo de la perfección de amor y la transformación de los amantes: “En los amores perfectos / esta ley se requería: / que se haga semejante / el amante a quien quería” (vv.15-18).

Resume Ynduráin (2002: XVI): “En *Vivo sin vivir en mí* y algunos otros [poemas] San Juan acude a la poesía cancioneril de tema amoroso, a las glosas y demás recursos cortesanos; sobre ese cañamazo añade los elementos pertinentes para conseguir un contenido religioso, utilizando referencias directas y explícitas.”

¹⁰⁷ Vd. Ynduráin (1997: 221-227).

3.3.: CONCLUSIÓN

Para San Juan, tal y como indica Baruzi (1991: 399) en su estudio, “ninguna forma puede introducirse verdaderamente en un sujeto si antes no se ha eliminado la forma *contraria*. Así, en tanto que el alma se sujeta al espíritu sensible y animal, no puede entrar en ella el espíritu puro celestial.” De este modo, resulta imposible que dos contrarios radiquen en un mismo sujeto (“La razón es, porque dos contrarios (según nos enseña la filosofía), no pueden caber en un sujeto; y porque las tinieblas son las aficiones en las criaturas, y la luz, que es Dios, son contrarias y ninguna semejanza ni conveniencia tienen entre sí” (Baruzi 1991: 398, nota 43). Esto, que puede ser cierto “para la filosofía” no parece sin embargo aplicable punto por punto a la creación estrictamente poética que el carmelita llevó a cabo en los textos en los que, precisamente, esta teoría, según Baruzi, debía plasmarse. De este modo, y por lo analizado en estas páginas, queda bastante claro que el proceder lírico de San Juan es precisamente un convivir de los contrarios: al mensaje —o filosofía, o experiencia mística o como se quiera llamar— espiritual corresponde sin embargo una expresión que es precisamente su *contraria*: el amor erótico entre hombre y mujer no sólo en el plano de la semántica y de la forma exterior de expresión, sino también como calco de la tradición poética profana en sus motivos profundos. De la misma manera, creo necesario concluir también que la *noche* no es el gran símbolo poético de San Juan, y que el santo no es “el universo de la noche” (Baruzi 1991: 368), sino el poeta de la luz, del fuego y de la explosión dichosa del amor y la quietud. Y en relación a este sentimiento dichoso es irrefutable su dependencia del sentido de la *vista* y su adscripción a las teorías amorosas de los espíritus vitales que se transvasan entre los amantes, por mucho que se quiera ver que teológicamente la suya es una poesía de la tiniebla y de desprendimiento de lo sensorial.

Todos estos *fallos* de las conclusiones de Baruzi (y, de ser ciertas sus hipótesis, *fallos* en las propias intenciones de San Juan), no redundan en el descrédito ni de su teoría ni de la mía, sino que evidencian de qué modo diferente puede abordarse el análisis de este poeta. Yo, como anuncié al comienzo, me intereso por sus versos en cuanto creador, limitando —o excluyendo, mejor— de mi estudio cualquier cuestión mística o metafísica. Me interesa el San Juan poeta que puede —o no— ser además un San Juan místico. Que los contrarios no quepan en el sistema de pensamiento del carmelita

puede ser cierto en ese nivel de análisis, pero en el mío se demuestra que no es verdad. El autor quiso indudablemente servirse de un lenguaje profano para componer sus versos de amor (a Dios, hemos de creer). De todas formas, tampoco resulta nada escandaloso, y que este sistema filosófico no se cumpla *en el nivel poético* no debería ni sorprender ni inquietar: no en vano, todos los poetas espirituales *a lo humano* siguieron esta senda, del mismo modo que no hay que buscar problemas en que los autores *sacrílegos* que cantaban a damas *reales* usasen de los mismos artificios: lo sacroprofano es precisamente hacer posible esta convivencia de los contrarios.

Hilando muy fino, en el caso de San Juan, ¿por qué, para evitar suspicacias (y para alivio de ciertos críticos), no destruyó sus composiciones poéticas —especialmente la *Noche*? ¿o por qué no escribió directamente una prosa doctrinal alegórica que enviase el mensaje religioso? O, al revés, ¿por qué el santo no compuso de primeras poesías inequívocamente sacras para las que no hiciera falta ninguna explicación paralela? No lo sabemos. Lo que sí está claro es que le debió parecer bien su composición poética erótica, y debió parecerle bien sin duda que estos versos sólo se entendiesen en clave mística ayudados por el comentario alegórico en prosa, porque por mucho empeño que le ponga sea quien sea, nadie interpretaría ni el *Cántico* ni la *Noche* como textos religiosos en primera instancia y con buena fe. Con todo esto quiero decir que indudablemente hay una voluntad poética, artística, intelectual por parte de San Juan de concebir las poesías religiosas —o que tienen que interpretarse de forma religiosa— con un sabor muy cercano al de los textos eróticos. De no haberle parecido así o no las hubiera compuesto de esta manera, creando en su lugar poesía religiosa *pura*, o, habiéndolas escrito quién sabe movido por qué extraño arrebató lujurioso o rememoración juvenil, las habría eliminado por entender que no transmitían el mensaje que quería transmitir. Estas mismas preguntas se las plantea igualmente Nieto (1988: 79) para llegar a idénticas conclusiones. Este crítico parte de la idea de que el *Cántico* se genera a partir de la *Noche*, que la amplía y desarrolla:

Lo original del *Cántico* es el haber trocado a lo divino su propio poema del amor profano de la *Noche*. Aquí cabe preguntarse por qué Juan no destruyó su único poema profano, o por qué no hizo una segunda redacción donde retoques tales como el uso de los términos Esposo o Esposa, Dios, alma, iluminación o cualquier otro vocabulario hubiera hecho imposible el poder leer tal poema como un canto del amor profano. Si no lo hizo, o si no lo destruyó o redactó por segunda vez como hizo con el *Cántico*, entonces uno tiene que suponer que por lo menos estaba satisfecho con el poema tal y como estaba.

Muchos críticos también caen en el error de calificar la poesía de San Juan de inefable en el sentido de que no puede ser entendida del todo, a causa de la materia tratada y de la ambigüedad expresiva y estructural, que les lleva a calificar los poemas mayores de inconexos, y en los que es imposible seguir un hilo coherente. No puedo frente a esto más que estar de acuerdo con la acertada observación de Ynduráin (1997: 25):

el componente irracional, extraño, contradictorio, es parte esencial de toda (buena) poesía. En consecuencia, no creo que la incomprensión racional obligue, cuando se produce (es decir, casi siempre), a concluir afirmando que se trata de poesía mística: de la premisa no se sigue necesariamente la conclusión.

No encuentro nada notable en San Juan desde este punto de vista, y no creo que nadie lo encontrara si no proyectáramos sobre sus poemas (in)conscientemente todo lo que suponemos que la poesía mística debe transmitir, y desde luego si no hiciéramos caso de los comentarios que posteriormente –no hay que olvidarlo– el autor añadió para dirigir la interpretación de sus versos.

San Juan es un poeta de amor que se expresa con un lenguaje de amor, inscrito en una tradición y unas convenciones amorosas. Que su objeto de amor sea Dios –si lo es, atendiendo a su biografía y a su propia exégesis en prosa– no cambia en nada el asunto: como poeta enamorado se expresa en los términos del amor, con los tópicos profanos y las fuentes bíblicas más eróticas también (también una lectura honesta del *Cantar de los Cantares* puede interpretarse sólo como amor humano). La radical diferencia entre San Juan y cualquier otro poeta amoroso es el hecho de que sus textos tienen siempre un final feliz, que se produce siempre un encuentro entre los amantes, que las composiciones de la oscuridad se resuelven en la luz y que quien canta es una voz femenina.

Y este cambio, este avance hacia lo feliz dejando de lado los planteamientos dolientes propios de la poesía amorosa, es lo que diferencia el tono del santo frente al de Lope: uno, el carmelita, es optimista y tiende al equilibrio y la consecución pacífica del anhelo del alma, el otro, Lope, vive atrapado en un amor angustioso. Los dos poetas componen líricas devotas, y los dos las construyen sobre planteamientos que juegan con los tópicos del amor profano, y cada uno de ellos da una vuelta de tuerca a la tópica situación sentimental: San Juan, partiendo de un tono desdichado y pesimista cierra su

Cántico Espiritual de modo luminosamente feliz –un lector habituado a las cuitas por amor percibe inmediatamente como excepcional un final optimista del *yo* lírico, además de, como indica Thompson (1993: 123), la ruptura con la tradición petrarquista que supone el hecho de que sea la persona femenina la que busque a la masculina y el que este deseo se cumpla-. Lope, por su parte, si bien no termina nunca de encontrar en sus *Rimas sacras* un éxtasis amoroso, también es original en su planteamiento, puesto que aunque no abandona el universo del amor doliente, al subvertir los roles y convertirse él, el poeta cantor, en el amado que rechaza dejando al *tú* el papel de activo y abnegado pretendiente, provoca en quien lee la deliciosa novedad de asistir a una situación bien conocida pero dada la vuelta.

El anclaje con lo real, con lo conocido, no es en ninguno de los dos casos el mensaje religioso, sino –precisamente- la deuda con la tradición profana de amor entre un hombre y una mujer. Los textos funcionan tan bien justo porque se basan en una situación perfectamente compartida por todos, tanto dentro como fuera de la literatura: el amor que naturalmente las personas profesan las unas hacia las otras. A partir de aquí, cada uno de los dos poetas concibe un modo de expresión, un punto de vista novedoso para –ahora sí- introducir el verdadero mensaje de sus versos: el tema religioso.

En estas páginas he analizado numerosos tópicos de la poesía profana que sirven literalmente también en los textos de San Juan: el *yo lastimero*, *lo inefable*, *las llamas y fuegos de la pasión*, *el enamoramiento*, *la belleza del tú*, *las heridas por amor*, *la transformación de los amantes*, *el endiosamiento del alma* y demás son todos motivos de los que se servían los autores *humanos* para cantar a sus bellas damas. Al usarlos San Juan trae consigo a sus versos los aires y sabores de las *Lauras* de la tradición profana. Pero no sólo se sirve de todos estos elementos, sino que, como señala Rougemont, también aplica en sus obras espirituales todos los ingredientes típicos de los trovadores (*el herir sin matar*, *el buscar el dolor*, *al amor que purifica*, *el rapto de amor...*); es más, he querido mostrar también los paralelismos con fórmulas cancioneriles, tales como los *oximora*, políptoton y pasajes razonadores. Además, encuentro más de una veintena de otros tópicos eróticos (*fuelle, cena, viento, guirnalda, tórtolas...*) en estos versos del carmelita, así como los conceptos del *amor maestro*, *la red de amor* y el uso inequívoco del carnal vocablo *gozar*. A todo esto hay que sumarle además la influencia de Garcilaso, poeta sólo humano, imitado en lenguaje (*amenas liras, canto de sirenas, bucolismo* etc) y en planteamientos más profundos (*querer por hábito del alma, belleza por los ojos, inefabilidad...*), lo que demuestra la

adscripción de los versos de San Juan al universo poético y al ambiente cultural del amor profano. Han sido, en total, unos 300 ejemplos en este sentido.

Como indica Nieto (1988: 55):

No hay “amor profano” concebido en contraposición al “amor sacro”. Sólo hay un amor, y éste es universal y sagrado, sea de Dios o de los humanos. El amor no es profano pero puede profanarse [...] La historia del sentimiento religioso nos demuestra bien claramente que los “dos amores” se *sienten como uno* en el ser humano [...] El mismo amor con el que la hembra ama al varón es el mismo con que ama también a Dios, y viceversa. El amor de Dios y el amor humano son el mismo amor. Con el mismo amor que el hombre ama a Dios, ama también a la hembra.

El problema entonces lo tienen desde luego los críticos que se niegan a ver lo que realmente dijeron los autores que analizan y que además se escandalizan ante la idea de que el amor a Dios se exprese en términos profanos. Ninguno de ellos, desde luego, más santo que Fray Juan de la Cruz, y sin embargo todos ellos más exigentes que él en separar ambos planos terrenal y divino, intentando hacer coincidir su pensamiento con su libre creación poética, y actuando de mala fe sobre unas palabras que no admiten discusión, porque, como señala Nieto (1988: 38): “la poesía de Fray Juan críticamente analizada crea más problemas como poesía mística que como poesía profana.” Lo que está claro es que ni para Fray Luis, ni para San Juan ni para Lope de Vega supuso un desasosiego de ningún tipo referirse a Dios en términos terrenales porque, para ellos como poetas, por encima de eso, estaba el sentimiento de Amor que, literariamente, había abolido las diferencias entre los referentes para cantar simplemente la pasión del sentimiento.

La poesía de San Juan demuestra su apego a lo real en el sentido que los poetas del amor conferían al término: amor por la vista, mezcla de planos y lenguajes. Que esto no funcione, punto por punto, en el plano doctrinal, es inconveniente para quienes defiendan que los versos del carmelita son sólo doctrina religiosa, y que en ese sentido hay que entenderlos: como mensaje espiritual nacido de una experiencia. Queda claro que por lo que se refiere a la creación literaria San Juan se inscribe en una tendencia profana que le sirve a la perfección, precisamente, porque dicha tendencia era también sacra en su expresión, y de esa manera había sido ya codificada por la literatura.

4: LOPE DE VEGA Y SU CANCIONERO SACRO: *EL MODO DE SUBIR ES DESCENDIENDO*

Lope no creó jamás un Cancionero según las normas petrarquistas de amada viva y dama muerta –como por otra parte tampoco hicieron a menudo los petas castellanos (Díez Fernández 1989)-, y ni siquiera inventa una dicotomía interna en sus obras líricas, pero sí que existe un corte radical en su poesía amorosa: del amante profano al enamorado católico. La división, pues, no es interna al libro, sino que se establece entre dos obras, de modo que las *Rimas Profanas* y las *Rimas Sacras* sirven como las dos mitades del todo de su poesía amatoria. El eje central no está por tanto explícito, puesto que el primer grupo es enteramente mundano, mientras que en el segundo ya se ha operado la conversión. Es curioso que esta situación obliga a un peculiar “cambio de amada”, imposible en la tradición petrarquista pero que aquí es necesario y no se hace notar. En efecto, de la mujer cantada se pasa a cantar a Cristo, y este trasvase a lo divino no interfiere en la lengua poética, de modo que el cancionero sacro se expresa en los mismos términos que el profano. De aquí se derivan las contaminaciones conceptuales que señalaré: describir a Dios con atributos “femeninos”, hablar de la fe religiosa como del sentimiento de amor entre seres humanos, presentar a los dos protagonistas de los textos (Cristo, Lope) como los dos personajes de un cancionero amoroso tradicional (amada, amado) cada uno con las características y ademanes establecidos (constancia, fuerza, nobleza frente a desdén, rechazo y egoísmo) y una idéntica y trabajada voluntad de estilo.

4.1.: *AMAMOS ALMA, AMAMOS A PORFÍA: LAS RIMAS SACRAS*

El Cancionero Sacro de Lope de Vega es, en cierto modo, una doble inversión de los cancioneros profanos. Ante todo, y claro está, el amor ahora se vuelve a lo divino, desplazando Dios a la dama como objeto único de adoración constante (Aaron 1967). Pero, además, hay otra sustitución fundamental, sustento del tono y del estado lírico del poemario, y entronque fundamental de este texto con la tendencia *sacroprofana*: el Lope-personaje no es ya aquí el amante tenaz prendado de la mujer, sino que ocupa

precisamente el lugar de ésta, dejando a Cristo la labor activa de conquista amorosa. Esto le permite, como analizaré más adelante, centrar el tema religioso en el motivo del arrepentimiento del descarriado que ha cerrado los ojos ante su Bien, y compararse, por tanto, con otros personajes marcados por la renuncia primeriza y la aceptación meditada de la vuelta al redil: “porque estaba muerto, y ha vuelto a la vida; estaba perdido, y ha sido hallado” (Lucas 15, 1-3, 11-32).

Pero de momento vuelvo al asunto que me ocupa por lo que se refiere a la inversión de los amantes (Serés 1996): de hecho, el intercambio de las funciones habituales hace posible que el poeta-narrador se caracterice por el desdén y el rechazo. Es muy habitual en las *Rimas Sacras*:¹⁰⁸ “Cual delincuente que pasa / por casa de grande fui, / andaba huyendo de ti / y entreme en tu misma casa” (*Introducción*, vv.81-84); “Mi duro corazón, el hielo mío” (soneto VI, verso 3); “sequedad” (VI, v.2); “frío” (soneto VI, 2); “oh corazón más duro que diamante” (VIII, v.1); “mi diamante su dureza” (XVI, v.4); “oh duro corazón de mármol frío” (XVI, v.9); “cuánto fueron mis entrañas duras” (XVIII, v.5); “mi ingratitud el hielo frío” (XVIII, v.7); “blancas las sienes, y las venas hielos” (XXVI, v.10); “impulsos tuve yo para quereros, / por quien con más razón podéis quejaros, / no sé cómo tardaba de buscaros” (XXIII, vv.5-7); “nadie como tú tanto me quiere / y nadie como yo tanto te olvida” (XXXIII, vv.13-14); “el alma ingrata mía” (XXXV, v.5); “¿adónde voy de tu hermosura huyendo? / ¿cómo es posible que tu rostro ofendo?” (LXXIII, vv.2-3); “las espaldas pude yo volverte” (LXXIII, v.13); “más dura piedra fui, más dura y fiera” (*Lágrimas de la Magdalena*, v.631).

Desdén éste muy típico de la mujer hacia el hombre, como la tradición cortés imponía y que el propio Lope había utilizado en sus *Rimas Humanas* con idénticos términos: “endurecida roca” (soneto 32, v.1); “fiereza” (32, v.5); “dureza” (32, v.6); “mi grande amor y el poco tuyo” (34, v.1); “este mi amor y tu desdén” (34, v.5); “si me enternecí, te endureciste” (34, v.14); “dureza” (37, v.13); “tu rigor” (58, v.3); “es alma de diamante en vuestro pecho” (60, v.14); “vos, dura [...], sois piedra” (71, vv.12 y 14); “alma de piedra vive en ella, / tan dura, helada y de calor desnuda” (119, vv.11-12); “mataste tú” (125, v.4); “tu crueldad” (125, v.6); “nieve fría” (125, v.8); “peña de

¹⁰⁸ Desde este momento, y a lo largo de todo el presente capítulo dedicado a Lope, citaré con números romanos los poemas pertenecientes a las *Rimas Sacras*, y con numeración arábiga los extraídos de las *Rimas Humanas*, de forma que, por ejemplo, VI, v.3 hace referencia al verso tercero del poema sexto del cancionero religioso y con 32, v.1 me refiero al verso inicial de la trigesimos segunda lírica del poemario profano.

crystal” (125, v.10); “mi dolor” (125, v.14); “Lucinda helada (138, v.10); “nieve” (138, v.9); “duro puerto” (138, v.12); “ídolo de metal, imagen dura” (140, v.2); “eres piedra” (140, v.10); “piedra helada” (140, v.14); “la más dura encina” (168, v.1); “fiero desdén” (168, v.4); “esquiva y desdeñosa” (153, v.9); “pecho helado” (168, v.5).

Evidentemente, y como consecuencia de estos amores desdichados, el poeta sufre, y es habitual escuchar sus quejas. Así,¹⁰⁹ En 137 ocasiones Lope de lamenta por amor en sus *Rimas Humanas*, ejemplos éstos repartidos en 59 poemas, es decir, en aproximadamente uno de cada tres encontramos una mención doliente. Siendo, como es, un cancionero desdichado –como lo son los de todos los enamorados cortes–, que sólo en el 30% de las composiciones muestre su dolor y lástima no parece un porcentaje demasiado elevado. Las quejas, además, no terminan de ser nunca desoladamente angustiosas, y si bien es cierto que no hay duda de que la(s) enamorada(s) no corresponden al poeta provocando en él la consabida pena, también es verdad que no aparece en las *Rimas Humanas* la devastadora soledad y el eterno tormento propio de otros autores igualmente sufrientes.

Todos estos datos, nacidos de una intuición pero corroborados por su frecuencia y uso, son especialmente significativos si se leen a la luz de sus correspondientes de las *Rimas Sacras*. También aquí Lope sufre de amor no correspondido, pero en este caso sí que se percibe sin resquicios una angustia vital de enamorado solitario, una honda pena de alma que se filtra en los versos invadiendo no sólo el presente de las líricas, sino retrospectivamente el pasado igualmente falto de luz y, sobre todo, la inmensa duda de un futuro (eterno) de desdicha: el Lope verdaderamente triste (por amor) es el de las *Rimas Sacras*. En efecto, en este poemario encontramos 104 menciones quejumbrosas, esparcidas en 34 sonetos. No hay que olvidar que el cancionero profano consta de 200 sonetos, por 100 del religioso, de manera que se deduce que sólo el 29% de los poemas *humanos* presentan momentos dolientes, mientras que el 34% de las composiciones *divinas* expresan desazón. Incluso comparando valores absolutos el cancionero devoto resulta más lastimero: 104 quejas frente a 137 (y eso que es la mitad de extenso).

No estoy de acuerdo con Pedraza (2003: 103) cuando afirma que “las *Rimas (Humanas)* están básicamente consagradas a cantar la plenitud del amor de Lucinda [Micaela de Luján]. Como es obligado en un *canzoniere*, se alude a las etapas sucesivas

¹⁰⁹ Vd. a este respecto, en el Apéndice, los ejemplos aducidos (pp. 318-339).

de los amores.” Y básicamente discrepo con él en que a lo que *obliga* un *canzoniere* es, precisamente, a cantar el amor no consagrado, un amor no correspondido. El poemario humano de Lope es una obra doliente, de amor doloroso, sin que importe demasiado que haya composiciones que puedan ser de felicidad: nuestro poeta, básicamente y como sensación global del texto, no es correspondido por la(s) amada(s) a las que canta y pondera. Como siempre, lo que planea aquí como trasfondo para este diferente análisis es la proyección (o no) de lo que sabemos de la vida real del poeta, de modo que si se analizan los versos a la luz de la biografía sí que puede creerse que a los momento que conocemos de sosiego amoroso correspondan textos de amor pleno y que puedan establecerse etapas sucesivas en estos amores, en lugar de ver y leer simplemente (¡simplemente!) una pose y una tradición literaria, con todo lo que implica y que desde luego no desmerece la belleza y el valor del texto. En este sentido sí coincido con Pedraza (2003: 94-95) cuando afirma que

Para el *Fénix* un poema, por más arrebatado que parezca, no es reflejo de un momento anímico único e irrepetible. El amor es eminentemente un motivo literario. La sensación de autenticidad que respiran muchos versos nace de la intensidad con que Lope vive su oficio de poeta. [Siente con tanta intensidad] que llega a creerse por momentos las mentiras que fraguaba para los demás.

Por su parte Cristo, volviendo a las *Rimas Sacras* y a la inversión del poemario amoroso canónico, desde el momento en que Lope se coloca a sí mismo en el lugar “de la dama desdeñosa”, ocupa obviamente el lugar vacío en la indisoluble ecuación poética amorosa que une amante y amado, y en vez de ser centro de adoración tiene que rellenar el espacio que queda vacante, por lo que se ha de comportar no como Fin sino como perfecto enamorado. Su amor – el que siente Dios-, es desde luego inquebrantable, vencedor de todo obstáculo: “tu mar piadoso” (soneto VI, v.7); “tus silvos amorosos” (XIV, v.1), “tus dulces silvos” (XIV, v.8); “¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado!” (XV, v.1); “verás con cuánto amor [Jesús] llamar porfía” (XV, v.11); “[Tú], que mi amistad procuras” (XVIII, v.1); “tu pecho fácil, tierno y pío” (XXXII, v.11); “tu amor muere / de amor por mí” (XXXIII, vv.9-10); “Tú me das la vida” (XXXIII, v.10); “Tú [...] que mi amor procuras” (XLI, v.9); “soy tan blando / que con amor, a quien amó, conquisto” (LVIII, vv.9-11).¹¹⁰ Así pues, el poeta deja de ser actuante para convertirse

¹¹⁰Buscar ejemplos de constancia amorosa del hombre en composiciones ortodoxas es, poéticamente, innecesario, puesto que el cimiento mismo de la lírica cortés es precisamente que el poeta ama, y esto es lo que hace Lope en sus *Rimas Humanas*.

en objeto de amor, por lo que se aleja del tópico papel de enamorado constante para volverse en ser amado, desdeñoso y frío, como solían (y habían) de ser las mujeres de los cancioneros profanos prototípicos. Lope es el que rehúye, el ingrato, el del hielo; Lope el del duro corazón, el del mármol frío, mientras que Cristo pasa a ser amante generoso y desinteresado, todo bondad, sincero y tenaz. Ténganse en cuenta un juego ulterior: el amor de Dios es, por definición ontológica, infinito, perfecto y desinteresado, pero ahora aquí, al ser Dios “el hombre que conquista”, se equipara éste su amor sobrenatural al de los poetas enamorados –ya que ocupa su lugar-, lo que genera, de rebote, un inmediato ennoblecimiento de éstos en todos sus cancioneros: Dios, en las *Rimas Sacras*, se ha disfrazado no sólo de hombre, sino, con más precisión, de poeta, ya que eran precisamente los poetas –lo sabemos bien, y todos lo sabían igualmente- los que amaban de manera desinteresada, perfecta e infinita. Hay por tanto, aunque sea en un segundo plano, un orgullo evidente en Lope, que presenta a un Dios-conquistador con las mismas actitudes y sentimientos que él mismo había plasmado en su cancionero profano.

Pero el planteamiento no termina tampoco aquí, porque el cancionero sacro de Lope de Vega no acaba en la habitual derrota del amante Tántalo que queda sin premio, sino que se resuelve con la aceptación divina en detrimento de lo mundano, y el autor arrepentido se vuelve a Dios. Así pues, el Lope amado es también Lope amante y, a su vez, Cristo enamorado es también objeto de amor. La fusión de los amantes, fundamental en la historia de nuestro Arte y pensamiento, no se limita sólo a la unidad de las almas, sino que ahora cada una de las dos mitades del todo armonioso es también parte completa en sí misma, y la plenitud que se deriva es por tanto doble, ya que se halla tanto en el propio sujeto (Lope amante + Lope amado), como en la unión de los dos personajes que intervienen en el hecho poético (Lope + Cristo). Por eso el amor al que nuestro poeta aspira en estos versos es más sublime y gozoso que cualquier otro, y por eso también el fin es más puro. Si en la tradición petrarquista neoplatónica la sublimación amorosa y espiritual es consecuencia del amor hacia una mujer mediadora con Dios (o hacia una mujer-dios), ¡cuánto más será ahora la perfección si a quien se ama es al propio Cristo, trasmutado en amante mundano!

Pero no por ser un amor correspondido Cristo deja de ser inalcanzable, y lo sigue siendo en tanto que “mujer poética” –por una parte-, así como por su misma natura divina, por encima de los hombres. Lope se sitúa en un triple espacio de, primero, amado desdeñoso, después arrepentido galán que ama a su vez y, por fin, de hombre

desdichado que no alcanza el sumo de su gloria. Asignando a los dos protagonistas de la obra las características que la tradición poética y religiosa imponía se establecen estos tres pares de oposiciones entre Lope y Dios, cada uno escindido en tres aspectos, cada uno completo en sí mismo y en el conjunto de las oposiciones (Weber 2005: 404-21).

Lope

Dios

Femenino: en cuanto amada desdeñosaMasculino: en cuanto amante constante

Masculino: en cuanto amanteFemenino: en cuanto amado

Ser humano: en cuanto dudoso.....Ser Supremo: en cuanto inalcanzable

Leyendo en vertical, Lope es en este sentido hombre y mujer, amado cruel y amante al mismo tiempo: ser humano al fin. Y Cristo posee naturaleza divina superior, y es también andrógino porque amante a porfía pero al mismo tiempo fin y razón del amor mismo. Y es de esta confusión unitaria de la caracterización de Dios y del poeta de lo que deriva la posibilidad *sacroprofana* de la obra, y el Cancionero poseerá *hipérboles* referidas a la presentación de Dios precisamente porque es hombre y mujer, y Lope, en cuanto ser humano lo amará y habrá de cantar ese amor en términos divinos pero también carnales, porque está en su naturaleza (real y ficticia) que no pueda deslindar la faceta espiritual de la mundana, igual que él mismo no puede dejar de ser un ser humano por mucho que aspire por sentimiento a un amor sólo del alma.

Así pues, la razón que explica la presencia de lo *sacroprofano* en las *Rimas Sacras* depende del tono de base del texto, de la situación poética previa, de la cohesión y coherencia interior del Cancionero. Es por tanto una razón poderosa y nuclear, que organiza los contenidos y las formas, y que demuestra una conciencia creadora preclara, una absoluta voluntad artística. Ya no nos encontramos por tanto en un artificio expresivo ni en la utilización de términos fuera de contexto, sino frente a una vocación sistemática del hecho y ante una poética racional (Pedraza 2000: 349-58).

4.1.1.: *DESENCAMINADO, DESCARRIADO PEREGRINO*

El fundamento *sacroprofano* del las *Rimas Sacras* de Lope de Vega está, en mi opinión, en la misma selección de actitud de los personajes y de su comportamiento, de modo que la parte *femenina* de la divinidad le permite la vertiente humana de Dios, mientras que la dualidad espíritu-cuerpo que encarna el mismo poeta le da vía libre para la introducción de momentos típicamente carnales. Sin embargo, la trabazón lógica es mucho más compleja y responde a otros motivos ideológicos.

Ante todo, hay que notar, una vez examinadas las composiciones de este extenso poemario religioso, que el sentimiento cristiano más recurrente no es uno, que pudiera definirse como, activo o laudatorio, sino introspectivo y suave. Quiero decir con esto que, contra lo que podía suponerse y a diferencia de otros textos “místicos”, lo que ahora le interesa cantar a Lope no es la magnificencia de Cristo, hacedor del mundo, ni su poder infinito, y tampoco, en última instancia, su sacrificio por los hombres. No. El sentimiento más repetido es el del arrepentimiento, el del dolor propio frente a las bondades divinas que el mismo Lope ha rechazado. Así pues, si bien el Cancionero es religioso y el referente es Dios, el auténtico protagonista del poemario es el propio poeta, con sus inquietudes y su interioridad en conflicto, del mismo modo que por mucho que se cantase a Laura en mil sonetos el protagonista era siempre el yo-lírico, tal y como indica acertadamente Prieto a propósito de Petrarca, pero válido para cualquier autor enamorado: “el centro de sus poesías no es la amada, sino el propio poeta averiguándose, recuperándose, ofreciéndose como ejemplo” (1984-87: 31). De este modo, el sentimiento cristiano se filtra a través de la individualidad de un personaje humano, como había ocurrido en la totalidad de los cancioneros profanos de los que Lope sólo en parte se aleja.

Por tanto, y a diferencia de los textos religiosos habituales, no se establece un punto de vista neutro al hablar de Dios, sino que se mantiene el foco de atención delegado en el protagonista cantante de lo lírico. Incluso en su amplio poema *Las lágrimas de la Magdalena* la Pasión de Cristo se muestra a través de los ojos de un personaje humano –la misma María de Magdala-, trasunto de Lope de Vega, tal y como explicaré más adelante.¹¹¹

¹¹¹ En el apartado 2.2 del presente estudio.

Pero, volviendo a las *Rimas Sacras* hay que apreciar que en vista de que es el autor el sendero por el que avanza el tema religioso y siempre hay presente un *yo* que tiñe la narración y que coincide con un punto de vista humano (no es Cristo, sino Lope), es absolutamente normal -y aún lógico- que el tono empleado no sea enteramente espiritual, sino que el prisma humano por el que pasa lo coloree de esta misma naturaleza profana. El resultado, a la par de sorprendente, es cautivador y de un impacto mucho más profundo y sincero que una visión exterior de lo divino. En efecto, la confesión en primera persona, sentida y *real* del narrador dota al hecho religioso de una fuerza devastadora y de un entronque fascinante con cualquiera de los lectores de cualquier época.

He dicho que el sentimiento predominante del poemario es el del arrepentimiento, y no el de alabanza reiterada de Dios. Esto es lógico dada la premisa anterior, ya que seleccionado un punto de vista “desde abajo” (el de Lope-humano), no cabe esperar una visión directa monumental de Cristo, sino una apreciación subjetiva, limitada y humana. De este modo, el sentimiento de las *Rimas Sacras* esta lleno de errores, de dolor, lleno de frustración por el tiempo perdido, de ignorancia frente al futuro, de prisas. No es un sentimiento perfecto, no es sublime ni paralelo al Ser cantado. Y no lo es porque se canta desde lo ínfimo, desde lo personal vivido, desde el hombre a su Dios, al fin. Contrapunto y simetría lógica de esto es la actitud del propio Jesús, donde destaca por encima de cualquier otro sentimiento el de la piedad. Queda claro en el soneto I (vv.12 y 14): “mas de tu luz la escuridad vencida, / [...] vuelve a la patria la razón perdida.” Y también al decir “Y Tú [Dios] dame los rayos de tu fuego santo / y los cristales de tu santo cielo” (VI, vv.13-14); “Pastor que con tus silbos amorosos / me despertaste del profundo sueño [...] tan amigo de rendido eres” (XIV, vv.1-2 y 11); “Pero con tu piedad la más tardía / halla en tu pecho dulce acogimiento” (XCI, vv.13-14), entre otros ejemplos. Así pues, y en buena unidad, al igual que el sentimiento de Lope en el poemario es recogido y de arrepentimiento, la actitud de su Dios hacia él es también suave y piadosa. No desentona ninguno de los dos personajes que, acordes en una misma línea, permiten sin fisuras la fusión de los amantes.

Por su parte el arrepentimiento, la oveja descarriada que vuelve, base de la parábola del *Hijo pródigo*,¹¹² se presenta entonces como catalizador del hecho católico, y por eso una de las pocas trasmutaciones que Lope presenta de Cristo es la del pastor

¹¹² Lucas 15, 1-3. 11-32.

(soneto XIV (Bover 1995: 297-308), y por eso el mismo Lope se disuelve en la figura paradigmática del pecador arrepentido: la Magdalena, como señalaré más adelante. En efecto, sólo de tres formas nos aparece Cristo en las *Rimas Sacras*: como ente indeterminado, fiel amante; en la Cruz del Calvario y como pastor que reconduce a las ovejas. A la primera visión corresponde el tono esencialmente profano del Cancionero, y es la que permite la presencia de lo *sacroprofano* en cuanto inversión de los amantes. Es la predominante y la que más interesa. La segunda es, por excelencia, el símbolo cristiano: la muerte del Salvador por los hombres, y Lope, evidentemente, no podía dejar de aprovecharla. La tercera imagen, por fin, la de Cristo-pastor no es de una importancia ni iconográfica ni doctrinal tan importante como la de la Pasión. ¿Por qué entonces la presenta? ¿Por qué, de entre todas las que disponía, no le interesa la vertiente sabia, o la mística, o la milagrosa de Dios sino precisamente la de pastor y padre? Porque es precisamente ésta la que entronca con la idea del *sendero perdido* del hombre en su camino hacia Dios, pero gracias a Él recuperado.

El hecho de que Lope quiera destacar por encima de cualquier otro el sentimiento de descarrío, del arrepentimiento y de la rectificación tiene consecuencias en tres niveles. Ideológicamente le ofrece la posibilidad del análisis introspectivo, de comprensión y explicación de un estado de ánimo: el suyo, que a su vez puede servir como ejemplo o espejo en el que cada lector –pecadores somos todos- pueda identificarse. Estructuralmente hace posible que el Cancionero no se aleje hacia lo místico sino que posea un componente fundamentalmente humano, ya que Lope sigue siendo el protagonista y todo ha de pasar a través de él. Y, por último, en un nivel expresivo, la temática del arrepentimiento y de la oposición de dos vidas (la pasada por un lado, la presente y futura por otro) hace posible el transvase de formas e imágenes de la primera a la segunda. Así pues, los momentos *sacroprofanos* de las *Rimas Sacras* no son gratuitos, sino que, como dije más arriba, corresponden a una intención calculada que está a la base del Cancionero: lo sacroprofano se manifiesta porque sigue siendo Lope el centro del texto, como lo había sido en sus *Rimas Humanas*, y en cuanto tal ha de expresarse, como hombre, no como ser divino que no es (Crosbie 1989). Cantar de otro modo sería traicionar su propia naturaleza. Y no sólo, el arrepentimiento está indisolublemente ligado a la idea de renuncia de lo viejo y de aceptación de algo nuevo, y lo que precisamente el poeta no persigue más es su primera etapa mundana (léase, Cancionero), por lo que es evidente que el tema profano pecaminoso, el tema carnal, le tiene que estar rondando continuamente en la cabeza, y el subconsciente de Lope palpita

por todo lo dicho (y antes que por él por toda la historia literaria moderna), y le hierve aún la sangre por cada amor humano sentido, y se le estremece el alma cada vez que recuerda lo que fue y ya no quiere ser, como indica Pedraza (2003: 139):

El Fénix se comporta como aquel penitente al que su confesor recomendaba que olvidara ciertas coplas licenciosas. Al preguntarle tiempo después si las había olvidado, contestó que no, a pesar de que todos los días las cantaba para ver si por fin se habían borrado de su memoria.

La renuncia, sin duda alguna, es complicada, y Lope no se nos presenta a distancia de años vista, con el hecho ya tranquilamente asimilado. No: su posición en las *Rimas Sacras* es la del titubeo, y de ahí las prisas por *en un hora amando venza los años que pasé fingiendo*, por eso el desgarró y la duda, porque el mismo Lope teme por su futuro espiritual, porque se sabe demasiado cerca del pecado tantos años querido, porque se encuentra aún contaminado de lo profano. De ahí que el texto sacro de Lope esté intoxicado con olores y sabores de hombres, de mujeres, porque muestra en toda su crudeza y su explosivo dolor el sentimiento del incansable amante humano que se arrepiente pero no sabe, y al que le cuesta un trabajo indecible intentarlo.

4.1.2.: *ALGO HA DE AMAR QUIEN HOMBRE AL FIN NACIÓ*

Ahora bien, hay que analizar qué motivos aparecen en las *Rimas Sacras* que reconduzcan a lo profano o, dicho de otra forma, qué queda todavía de sus *Rimas Humanas* en este nuevo estado de ánimo poético-vital del autor.

Para ello, no hay que perder de vista lo dicho hasta el momento: la presentación y el tono que están a la base del texto, de modo que la primera similitud –y fundamental- es que sólo aparentemente se ha desplazado al hombre en beneficio de Dios como centro del poemario, y sigue siendo Lope el protagonista de la lírica. Así pues, es todavía su *yo* el que impregna cada verso. Además de esto está el asunto del tono, esto es, del nivel expresivo medio que se nos presenta y que, como en el caso de todo cancionero amoroso, es todavía desdichado: entonces, por la no correspondencia de la dama de turno; ahora, por las dudas y el arrepentimiento de un Lope que sinceramente quiere cambiar de vida. Así pues, ni la presentación ni el tono son radicalmente nuevos en el poemario sacro respecto del profano. Queda por analizar lo

más evidente, lo más literario: las palabras. ¿Cómo habla Lope en sus textos religiosos? Vamos a ver que tampoco lo hace de un modo diametralmente opuesto a como lo había hecho anteriormente.

Y así, centrándonos sólo en los sonetos sacros, podemos dividir las partes profanas que aparecen en tres bloques, uno referido a la belleza de Cristo, otro a los vocativos con los que es interpelado y un último que podríamos denominar de “situación”. De todo esto se aprecia lo cerca que está este Cancionero Sacro del Profano.

Así, de Dios se hace hincapié en su hermosura de un modo recurrente, casi obsesivo –hasta en 14 ocasiones se repite este preciso adjetivo –“hermosura” -. Que se insista en que Cristo es bello es algo, por otra parte, absolutamente intrascendente desde el punto de vista de su importancia religiosa y gratuito en un poema sacro. Pero Lope lo utiliza numerosas veces, de modo que para él alguna importancia debía tener este hecho, y no puede considerarse por tanto ni descuido ni elemento superfluo. Esto adquiere todavía más evidencia si notamos que además de estas consideraciones genéricas sobre el físico de Dios hay varios momentos en los que el poeta concreta mucho más: se nos alaba su cabello dorado, sus finas pestañas, su frente. Se nos ponderan sus bellos ojos, la hermosura de su níveo rostro, cómo son sus labios, su boca. No olvida Lope tampoco sus blancos dientes, ni su cuello, y canta su cuerpo todo, sus brazos, manos y pies de marfil e incluso su habla y su pecho aparecen encarecidos en las *Rimas Sacras* con absoluta devoción de enamorado. Este desmedido (e ilógico, desde un punto de vista estrictamente religioso) interés por la hermosura física de Dios no puede no reconducirnos a los poemarios profanos, en los que era obligatorio cantar la belleza de la amada, ahora de manera bien coherente, en cuanto ser humano de quien enamorarse, e incluso a los textos sacros, de Fray Luis, de San Juan, como ya analicé¹¹³. Y así, como todos los poetas antes que él, también Lope, en sus *Rimas Humanas*, se detiene en la descripción de sus *Lauras*. Lo escandaloso (lo maravilloso) es que cuando, años después habla de Cristo, no sólo se detiene en su apariencia física, sino que además la presenta exactamente igual a la de cualquiera de las amadas poéticas de la historia literaria: mismos lugares, misma adjetivación e idéntica devoción:

¹¹³ Pp.125-206.

PARTE DEL CUERPO	<i>RIMAS HUMANAS</i>	<i>RIMAS DIVINAS</i>
CABELLO	“lazos del arco [de Amor]” (68, vv.1-8)	“cabeza de oro” (XLVI, v.3), “cabello como cogollo de la palma” (XLVI, v.4), “cabello hermoso” (LM, 261-62), “cabellos envidiados por los rayos del sol” (LM, 779-80)
PESTAÑAS		“arcos orientales” (LM, 251)
FRENTE	“serena frente” (7, v.4), “de jazmín” (143, v.4)	“blanca frente” (LM, 777)
OJOS	“ ojos bellos ” (4, v.10; 7, v.4; 53, v.1; 127, v.1), “hermosos ojos” (41, v.1; 34, v.1; 43, v.5; 50, v.5; 108, v.7), “luces bellas” (43, v.9; 106, v.9), “ luz del suelo [y] estrellas” (43, v.13; 81, v.13), “dos cielos azules” (50, v.12), “dulces ojos claros ” (88, v.1), “ojos de mayor gracia y hermosura” (98, vv.1-2), “mis luces bellas” (105, v.9), “dos estrellas” (105, v.12), “ ojos claros ” (133, v.4), “dulces ojos” (162, v.14)	“ojos piadosos” (XIV, v.5) “ ojos bellos ” (LXVIII, v.6; LM, 777), “ojos bellos celestiales” (LM, 249 y 267), “ clarísimos luceros , / más que las luces de los cielos claros ” (LM, 365-66), “ojos celestiales / ... [de] luz hermosa” (LM, 393-94)
ROSTRO	“bella” (3, v.14), “blanco” (18, v.3; 25, v.3), “tu beldad ” (18, v.6; 25, v.6; 179, v.5), “tan bella ” (146, v.13), “belleza singular” (155, v.1) “nieve” (148, v.3; 155, v.12) “ hermosa ” (1, v.12; 14, v.12; 68, v.3; 72, v.9; 95, v.12; 152, v.1; 153, v.13; 155, v.11), “nieve en blancura ” (155, v.12), “tu hermosura ” (39, v.11; 108, v.4; 156, vv.1-2 y v.12; 156, v.1; 164, v.11; 179, v.13; 179, vv.8 y 13), “sol de hermosura ” (155, v.5), “ jazmín, narciso y rosa ” (8, v.8; 156, v.3), “amarillo clavel que arde entre	“ hermosura ” (XVIII, v.12; XXIX, v.13; XXXIV, vv.8 y 11; XLVI, v.2; LXXIII, v.2; XCI, v.3), “ bello ” (XLVI, v.2), “tanta belleza ” (XXXI, v.8; XXXVIII, vv.3 y 13), “ blanco y encarnado ” (LXXXVI, vv. 1 y 14), “santo” (LM, 223), “ hermosura humana” (LM, 243), “tan bello ” (LM, 247), “ hermoso entre los hombres” (LM, 369), “ cándido jazmín y rosa ” (LM, 396)

	su nieve” (174, vv.7 y 8), “natural copia del cielo y las estrellas” (175, vv.1-4)	
LABIOS	“[labios de] rosa ” (18, v.2; 25, v.2; 143, v.4), “dulces labios” (127, v.5), “corales” (148, v.3)	“ rosas encarnadas” (<i>LM</i> , 256)
BOCA	“serena boca” (154, v.9)	“tu boca como lirio que derrama / licor al alba” (XLVI), “divina boca [de] corales” (<i>LM</i> , 253), “divina boca hermosa” (<i>LM</i> , 505), “boca de cielo” (<i>LM</i> , 737)
DIENTES	“blancos y menudos dientes” (127, v.6), “el arco de marfil bruñido / de sus dientes” (158, vv.9-10)	“perlas del alba” (<i>LM</i> , 255)
CUELLO		“de marfil” (XLVI, v.6), “que al más cándido mármol excedía” (<i>LM</i> , 258)
CUERPO	“planta hermosa” (8, v.5) “cuerpo tierno ” (41, v.10) “cuerpo de cristal” (60, v.6)	“cuerpo santo” (XLVII, v.1) (<i>LM</i> , 598), “pecho fácil, tierno y pío” (XXXII, v.11), “luminoso cuerpo soberano” (L, v.10), “cuerpo tierno ” (<i>LM</i> , 340), “proporción divina” (<i>LM</i> , 371), “no puede haber cosa más linda / que ese roto desnudo cuerpo santo” (<i>LM</i> , 481-82), “cuerpo hermoso” (<i>LM</i> , 659) (<i>LM</i> , 723), “divino cuerpo” (<i>LM</i> , 752)
BRAZOS		“brazos poderosos” (XIV, v.4) “divinos” (<i>LM</i> , 92)
MANOS	“ bella mano” (152, v.3)	“eterna” (L, v.12), “mano bellísima ” (<i>LM</i> , 259), “soberanas manos celestiales” (<i>LM</i> , 489)
PIES	“tiernas plantas” (8, v.13)	“pies hermosos ” (XIV, v.8), “pie sagrado” (XV, v.5), “pies divinos” (XVII, v.14), “plantas puras” (XVIII, v.8), “precioso nardo” (<i>LM</i> , 130), “pies de oro” (<i>LM</i> , 136), “soberanos” (<i>LM</i> , 409), “pies hermosos de nieve y claveles” (<i>LM</i> , 781-82), “pies tan bellos” (<i>LM</i> , 786)
HABLA	“dulce lengua” (127, v.5),	“silbos amorosos” (XIV, v.1),

	“tono regalado” (127, v.9), “clara voz” (127, v.10), “lengua de clavel” (189, v.4),	“dulces silbos” (XIV, v.8), “voz fuerte y piadosa” (<i>LM</i> , 563)
PECHO		“fácil, tierno y pío” (XXXII, v.11)
OTROS	“la que sin igual” (4, v.2), “mi sol” (7, v.3 y 16, v.12), “nieve y rosa ” (8, v.8), “gentil” (18, v.6) “gentil” (25, v.6), “la imagen más hermosa y linda” (36, v.7), “alma noble, una real pureza” (60, v.5), “tan altas perfecciones” (103, v.4), “sol divino” (108, v.1), “vivo ingenio” (127, v.9), “serena calma” (127, v.11), “lucero, alba, sol día, / perla, oro, diamante” (146, vv.5-6), “ingenio raro” (155, v.1), “alma dichosa” (155, v.6), “bien de naturaleza el más perfeto” (155, v.10), “ jazmín , narciso y rosa ” (156, v.3), “ángel divino” (179, v.1), “imagen pura” (179, v.6), “en quien el armonía y compostura / del mundo superior contemplo y veo” (179, vv.10-11), “beldad que del artífice superno / imagen pura fuiste” (179, v.5)	“tu grandeza” (XVII, v.4 y XXXVIII, v.2), “dulcísimo bien” (XX, v.9), “luz de mis ojos” (XXIX, v.1), “dulce vida mía” (XXXIII, v.1), “aquel bien que todo bien excede” (XLI, v.7), “mi dulce amor” (LXXIII, v.10), “más galán y franco” (LXXXVI, v.8), “precioso nardo” (<i>LM</i> , 113), “blanco cisne” (<i>LM</i> , 356), “ jazmín y rosa ” (<i>LM</i> , 396)

Es absolutamente imposible que esto se deba a un error o a un descuido del poeta: Lope quiso con toda su alma y toda la libertad poética de que disponía cantar a su Dios como el más hermoso de los seres, y hacerlo además de forma idéntica a la que él y todos habían usado para cantar a sus enamoradas (por otra parte, las más hermosas de todos los seres también). Lope (la negrita de la tabla es mía, para resaltar las semejanzas entre ambos textos) repite fórmulas, metáforas y adjetivos de un poemario a otro, aunque entre ambos se levanten años y un abismo intelectual los (teóricamente) separe. Lope adrede nos presenta a un Dios en el que el componente físico es primordial –como en el caso de las damas enamoradas lo era también-, y para el que, además y para más

cohesión, la única forma posible de alabanza es precisamente la del *canon femenino*. Incluso describe partes del cuerpo de Dios que no había alabado en sus damas: de hecho nada sabemos de las pestañas, brazos, pecho ni (extraño, pero cierto) cuellos de sus Lucindas en más de 200 sonetos carnales, pero sí de los de Cristo en sus 100 poemas sacros, además de que es más que notable que un tópico tan paradigmáticamente petrarquista como el del mármol y el marfil, como he señalado en la tabla, no aparezca ni una sola vez en las *Rimas Humanas* aplicado a la hermosura de dama, pero sí en las *Sacras* a propósito de la de Jesús.

Tanto acercarse a lo humano, tanto traer belleza física y actitudes y ponderaciones profanas que él mismo conocía bien en su vida y en sus versos al poemario devoto lleva a que, inevitablemente, se cometa alguna indiscreción, o casi, porque el tono es tan ferviente (tono que parte de lo carnal, no olvidemos), que parece que en alguna ocasión se le va de las manos al propio poeta, que ahora habla de Dios, generando momento, como mínimo, ambiguos. Así, en el soneto XLVII se menciona el “cuerpo” de Dios tres veces, soneto que se cierra con un verso un tanto sospechoso de su sola intención espiritual:

“¿Qué reino pedirá? ¿Qué salud suya,
que tú [Dios] le niegues, si con dulce efeto
tan cerca te ama, abraza, goza y ruega?”

De hecho, no es sólo que el término *cuerpo* haya aparecido tres veces en los versos anteriores -término que indiscutiblemente se relaciona con el mundo profano y de ninguna manera con el divino, a no ser que incurramos en un desvío (un tanto) forzado y que desde luego no es la primera intención en la mente de un lector de poesía-, sino que, además, se enlaza con los cuatro verbos que cierran el soneto, de los cuales a dos prototípicamente religiosos (“amar”, “rogar”, y que tampoco están exentos de intencionalidad profana) se suma otra pareja que más parece referirse al comportamiento de dos amantes (“abrazar”, “gozar”). De este modo, cuando el lector lee el soneto, ha aceptado como término clave el de “cuerpo” [de Cristo] y, cuando llega al verso último, sin duda el más importante de cualquier soneto, descubre que de este cuerpo lo que se dice es que es *abrazado y gozado* por Lope.¹¹⁴ Así pues se produce una gran -cuanto menos- extrañeza, en esta peculiar forma de referirse a Dios: primero en su

¹¹⁴ No olvidemos todo lo dicho sobre “gozar” y sus deverbales a propósito de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en capítulos anteriores (pp. 125-206).

vertiente carnal y física, como *cuerpo*, y por fin como ser con el que *abrazarse y gozar*. Parece que Lope esté hablando del sentimiento profano de un hombre por una mujer, sentimiento, por otra parte, que él conocía a la perfección ya fuera en la ficción literaria como en la vida real (Castro 1919).

Y en la misma línea de exaltar la belleza por encima de un valor *realmente* cristiano está el primer terceto del soneto XXXIV:

“Origen de la luz, luz poderosa,
luz que ilumina el sol, las once esferas;
luz, ¿quién es luz, sino **Tú**, luz hermosa?”

Lope, evidentemente, sigue la doctrina canónica. Es un calco intelectual de (entre otros y simplemente por citar a uno de los más grandes y, desde luego, modelo ortodoxo) de Dante (*Paradiso* XXX, 39-42):

“.. ciel ch'è pura luce:
luce intellettual, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.”

Pero no me interesa potenciar las similitudes, sino la diferencia, y aquí, aunque se está tratando de Dios (Él es el *poderoso, el que ilumina el sol* y los cielos), en la mente de los lectores ronda la sombra de otra idea bien distinta: la de alabanza de la mujer. No sólo por la mención, de nuevo, de la belleza de Cristo (“hermoso”) que teológicamente es prescindible, sino sobre todo por la estructura de los versos. De este modo, la repetición exasperada del vocablo “luz” (6 veces en tres versos), recuerda automáticamente a los *poliptoton* de la lírica amorosa cortés y cancioneril (desde luego profana) y lo que sería esperable encontrar es que alguna de las menciones del término estuviera en mayúscula –Luz–, señalando el típico juego de malabarismo verbal entre el término común y el nombre de la dama. No hay impedimento alguno en que una enamorada cortés fuera denominada *Luz* por su poeta (de hecho la dama cantada por Herrera se llama así), por lo que estos versos, sustituyendo la mayúscula referida a Dios por la de la mención al nombre de la mujer, adquirirían un único y absoluto significado profano además de una incontestable belleza:

“Origen de la luz, luz poderosa,
luz que ilumina el sol, las once esferas;
luz, ¿quién es luz, sino tú, **Luz** hermosa?”

Es más, leyendo los versos parece que planea más por el subconsciente del receptor la necesidad de esta interpretación que la que Lope realmente quiere transmitir, y causa más extrañeza la lectura recta (hablar de Dios y presentarlo a él con mayúscula), que la posible lectura profana del tópico hiperbólico. Y es que el autor sabe perfectamente hasta qué punto las tradiciones literarias están arraigadas en los lectores, y se aprovecha de ello y, aunque su cometido en este caso es divino y *puro*, hace guiños a la vertiente mundana y no niega del todo su interpretación.

Este artificio de Lope de confundir los planos produce un preciso resultado en los textos, que adquieren de este modo una segunda interpretación “extraña”. Me refiero, por ejemplo, al interesante soneto LVI. En él, se describe la perfección de María, madre de Dios, y se nos dice que ella es obra perfecta del Creador, y que más pertenece al cielo que a la tierra:

La santa Virgen, que en la sacra idea
de Dios fue fabricada antes que el cielo,
del Verbo en carne original modelo,
que su estudio santísimo hermosea,
naciendo en la dichosa Galilea
fue cuadro celestial, en cuyo velo
de tela humana y de divino celo
Dios los pinceles de su ciencia emplea.
Lucas, gloria y honor de la pintura,
fue sólo digno de copiar un día,
con envidia del cielo su hermosura
¡Oh soberano Apeles de María,
pues retrató la virginal figura,
adonde Dios mostró lo que sabía!

Nada, desde el punto de vista de la ortodoxia católica, sería reseñable al respecto. Lo importante es que Lope juega con dos valores: por una parte, su certeza completa, y por otra parte correcta, de que absolutamente todos los lectores del poema conocen de qué se está hablando y aceptan como válido este planteamiento. Pero nuestro poeta también cuenta con el inconsciente colectivo del receptor, y él sabe que se ha enquistado en la sociedad, debido al influjo literario, la convención profana de referirse a la belleza de la dama precisamente en estos términos, y que él mismo había utilizado en sus *Rimas*

Humanas (“Una alma noble, una real pureza / de un cuerpo de cristal hicieron nido; / el mismo ser está con vos corrido, / y admirada de sí Naturaleza” (soneto 60, vv.5-8); “admiración del suelo” (155, v.7), “milagro del Autor de cielo y tierra, / bien de naturaleza el más perfeto” (155, vv.9-10); “Ángel divino, que en humano y tierno / velo te goza el mundo” (179, vv.1-2); “beldad que del artífice superno / imagen pura fuiste en cifra y suma” (179, vv.5-6); “centro del alma venturosa mía, / en quien el armonía y compostura / del mundo superior contemplo y veo” (179, vv.9-11) . Se trata por tanto de la *hipérbole sacra* tan frecuente de la mujer como obra maestra de Dios (Lida de Malkiel 1978: 179-291) y que por tanto pertenece al mundo divino aunque moradora de la tierra.¹¹⁵ Así pues, a pesar de que en este caso que nos ocupa (soneto LVI) Lope utiliza el motivo ponderativo en sentido recto desde el punto de vista del contenido (la Virgen sí es *realmente* de este modo), crea en el lector inmediatamente una proyección del motivo pagano de la *hipérbole*, de modo que irremediabilmente le viene a la mente cualquiera de los incontables casos conocidos de exageración amorosa en este sentido. De este modo, aunque el autor persigue una lectura sacra del poema enciende también una pequeña luminaria profana, y con este guiño, de nuevo, evita que el texto se eleve hacia lo espiritual perdiendo todo anclaje con lo real.

Esta *hipérbole inversa* me interesa aún más porque el propio Lope había usado —como era de esperar— las *hipérboles sacroprofanas* en su poemario erótico. Al igual que los autores de la Primera Parte de esta Tesis,¹¹⁶ el Lope carnal, al ponderar a su enamorada, incurre y utiliza este recurso, ya que la amada “más que una mujer [...] es [...] la presencia de lo divino en el mundo” (Cristóbal Cuevas 1985: 329). De hecho, no hay otro ser como ella (“La que sin igual nació en la tierra” (4, v.2), que asombra al mundo (“Admirada de sí Naturaleza [por vos]” (60, v.8), porque es “Milagro del Autor de cielo y tierra, / bien de naturaleza el más perfeto” (155, vv.9-10). Las características divinas de esta enamorada la llevan a ser capaz de santificarlo todo por donde pasa (“Que cuando en ti mi Sol bañó sus plantas, / [...] dejó sagrados / lirios, orilla, arena, agua y riberas” (9, vv.12-14) y a apaciguar los elementos, como Laura: “Y cuando ya parece que se para / el armonía del eterno cielo, / salió Lucinda y serenose todo” (13,

¹¹⁵ Este hecho ya ha sido analizado a propósito de autores anteriores, como Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera, en los apartados 1,2 y 3 de la primera parte de este estudio (pp.20-97).

¹¹⁶ Pp. 25-102.

vv.12-14)¹¹⁷. Esta *donna angelicata* es, como impone la tradición, un “Ángel divino [...] / en quien el armonía y compostura / del mundo superior contemplo y veo” (179, vv.1 y 10-11), por lo que no es de extrañar que se refiera a ella como “Ídolo de metal” (140, v.2), “Eres diosa y adorada” (140, v.10), y que “[incitas] a idolatrar[te]” (143, v.6), y que los verbos a ella referidos sean “adorar” (“Antes que deje de adorar tus ojos” (99, v.14); “Tanto te adoro” (152, v.2). Por ella Lope declama profesiones de fe que son blasfemia auténtica, porque sustituyen a Dios por una mujer: “Vivo os juré que muerto os confesara / la misma fe” (39, v.5-6), o los bellísimos versos

Yo no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.
Para vivir me basta desearos,
para ser venturoso, conoceros,
para admirar el mundo, engrandeceros,
y para ser Eróstrato, abrasaros. (133, vv.1-8)

en los que no hay espacio para Dios en los anhelos vitales del poeta: sólo amor incondicional y eterno para su dama, único norte de su existencia (“Con las [estrellas] de tus ojos nací y muero” (81, v.13), porque sabe que ese amor, ese fin, es lo que le encumbra y da sentido a su existencia: “La gloria de saber que ofrezco / alma y amor de tu rigor capaces” (58, vv.7-8), y porque es consciente de que, además, de esta forma él mismo se ennoblece en espíritu, porque no puede haber sentimiento más grande que el suyo: “Y a cuantos [milagros, maravillas] hoy el mundo tiene escritos, / en forma vence de mi fe el ejemplo: / que es mayor maravilla mi amor solo” (6, vv.12-14). Lope, en fin, admite en su cancionero profano que “[ojos] nací para morir por veros” (43, v.2), lo cual es un calco de Garcilaso,¹¹⁸ otro poeta sacroprofano que también llama a su dama su Dios por el que vivir y morir como única posibilidad admisible.

¹¹⁷ Nótese que esta idea de domesticar la naturaleza es hiperbólica puesto que adjudica poderes sobrehumanos a una persona física, pero es aún más *sacroprofana* porque el mismo Lope la usa aplicada, esta vez sí de forma *recta*, a Dios: “y las olas del mar su furia aplacan” (*Rimas Sacras* XXXV, v.11).

¹¹⁸ “Escrito está en mi alma vuestro gesto,
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribisteis, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.
En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Son por tanto varias decenas de hipérboles sacroprofanas las que aquí analizo, como las que configuran la Primera Parte de esta Tesis, pero que no me interesan ahora tanto por el valor en sí mismas, sino para mostrar que lo que Lope lleva a cabo en su poemario sacro no es más que una inversión de los planteamientos (*lo divino a lo humano*), y que esta mezcla de planos a lo que lleva al final es, en muchos casos, a una ambigüedad de los referentes, pero que ratifica sin dudas la cohesión lingüística y literaria de un poeta enamorado que sólo sabe hablar de amor de una manera, y que demuestra su coherencia vital y literaria.

De este modo, cuando Lope dice que

¡Oh, bien hayan las lágrimas lloradas
por culpa de tus ojos cometidas,
aquéllas de tu amor agradecidas,
y éstas de tu grandeza perdonadas. (*Rimas Sacras*, XVII, vv.1-4)

aunque está hablando de Jesús, lo que suena en la mente de cualquier lector es la típica confesión devocional hacia una dama, idéntica a la de, entre otros, Garcilaso en su soneto V (*Escrito está en mi alma vuestro gesto*).

El que el objeto de amor sea consuelo en la pena y fin inevitable y constante en la vida del poeta es una premisa que cualquier autor profano sostiene al hablar de sí mismo y de su bella enamorada, pero ahora Lope lo usa, otra vez, aplicado a Dios:

Esta esperanza vive en mí tan fuerte,
que con ella no más tengo alegría
en las tristes memorias de la muerte. (*RS*, XXII, vv. 12-14)

Siendo como es las *Rimas Sacras* un poemario amoroso (posiblemente el mejor poemario amoroso de Lope y sin duda uno de los mejores de nuestro Barroco literario), también ahora, como antes las *Rimas Humanas*, se detiene el autor a considerar qué es el amor. Si antes había creado el muy conocido soneto *Desmayarse, atreverse, estar furioso* que cierra con el perfecto “esto es amor: quien lo probó lo sabe”, ahora se

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.
Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.” (soneto V)

retoma a sí mismo en el cancionero religioso precisamente desde este punto del “saber” (qué es amor):

La lengua del amor, a quien no sabe
lo que es amor ¡qué bárbara parece!,
pues como por instantes enmudece,
tiene pausas de música suave.
Tal vez suspensa, tal aguda y grave,
rotos conceptos al amante ofrece;
aguarda los compases que padece
porque la causa de su destreza alabe. (RS, XX, vv. 1-8)

aunque ahora de lo que se habla es del amor a Dios: es *otro tipo* de amor. Es el Amor, con mayúsculas: un nuevo amor conseguido.

Para concluir, de entre todos los ejemplos, deliciosos y arrebatadores, que presenta Lope de ambigüedad de referente y de mezcla de planos y continuidad de estilo y ansias entre sus poesías profanas y las divinas, hay que citar el asombroso soneto XLVI:

No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial Hermosura, Esposo bello;
tu cabeza es de oro y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.
Tu boca como lirio que derrama
licor al alba; de marfil tu cuello;
tu mano el torno y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama. (RS, XLVI, vv. 1-8)

Estos dos cuartetos lo tienen todo: definición del amor y confesión de un nuevo referente en los anhelos del poeta, que supera a todos los anteriores y a cualquier competidor (“No sabe qué es amor quien no te ama”), descripción petrarquista y *femenina* ahora de Dios, con una evidente y cautivadora mezcla de planos de innegable gusto profano (“celestial”, “bello”, “cabeza de oro”, “cabello como el cogollo de la palma”, “boca como lirio”, “cuello de marfil”...). También hay una base sensual evidente, tanto en la descripción del personaje como en la “boca que derrama licor al alba”. El término “palma” que encontramos aquí ya había sido usado por Lope en sus *Rimas Humanas* (“vierte racimos la gloriosa palma” (14, v.1), y ahora se usa en contexto sacro junto con el “licor”, que a su vez también aparecía en el cancionero profano: “vuestro dulce licor” (37, v.4) y “en fin bebí vuestro licor suave, / con cuya

lluvia como firme palma” (184, vv.9-10), versos éstos últimos en los que de nuevo aparece la “palma”. Es uno de los mejores ejemplos de poema ambiguo en su referente (hace falta casi una segunda lectura, o llegar a los tercetos que centran el objetivo para entender si de quien se habla es de Dios o de un ser humano) pero que sin embargo es cristalino en cuanto a sentimiento: el narratorio es alguien escandalosamente bello, incluso erótico, por quien el yo lírico se deshace en amor. Es delicioso observar cómo unos versos tan indefinidos por lo que respecta al *tú* sean a la vez tan luminosamente claros en lo que toca a la actitud del poeta, lo que lleva al lector, transportado por la hermosura de la composición, a que en el fondo le importe menos de quién se está hablando y más qué es lo que ocurre, dejándose arrastrar por la maravilla de la contemplación gloriosa de lo bello, movido por el amor, en paralelo al autor.

De todas estas ambigüedades y confusiones expresivas podría deducirse erróneamente que Lope estaba llevando a cabo algún tipo inadmisible de sacrilegio o burla; sin embargo, en la *Aprobación* [del 2 de agosto de 1614] *del Padre Maestro Fray Ambrosio de Vallejo, Prior del convento de Nuestra Señora del Carmen calzado y consultor del Santo Oficio* (p.275) leemos que

[...] He visto un libro intitulado *Rimas sacras*, compuesto por Lope de Vega Carpio, en el cual no hallo cosa que sea contra la fe católica ni buenas costumbres, antes hay en él conceptos divinos y espirituales que incitan al alma a la contemplación de las cosas celestiales.

Volviendo a lo que me ocupaba más arriba antes, dije antes que además del bloque referido a la belleza de Cristo (que lleva a la mencionada mezcla de planos), las *Rimas Sacras* pueden analizarse según otros dos asuntos que interesan a este trabajo: en cómo se llama a Dios y qué situación se plantea entre los dos personajes (Lope- la divinidad) en el Cancionero.

Respecto a los vocativos, no hay ninguna razón teológica, como tampoco en el caso anterior referido a la belleza de Dios, para que algo se salga del cauce natural de expresión. Así pues, si Lope lo hace –que lo hace- no es por imposición cristiano-lingüística, ni por trascendencia metafísica, sino por pura voluntad creadora. He rastreado los momentos en los que nuestro autor llama directamente a Cristo, y es muy interesante notar que muchas de las fórmulas que utiliza son prototípicamente profanas. Si se analiza la tabla a continuación se aprecia que en muchos casos la expresión es común y que, aún más interesante, si se mezclaran ambas columnas sería imposible

deslindar después cuáles se refieren a Cristo, ya que todas son en realidad aplicables como primera interpretación a una mujer:

VOCATIVOS REFERIDOS A LA AMADA	VOCATIVOS REFERIDOS A DIOS
“bella Lucinda” (3, v.14) “Lucinda hermosa” (14, v.12; 155, v.11) “Laura gentil” (25, v.6) “señora” (32, v.13; 60, v.2; 95, v.2; 96, v.9; 168, v.6) “hermosos ojos” (41, v.1) “ojos” (43, v.1; 108, v.9) “Lucinda mía” (44, v.12) “dulces ojos claros” (88, v.1) “ojos de mayor gracia y hermosura” (105, v.1) “mis dos estrellas” (106, v.12) “mi dulce amiga” (140, v.13) “hermosa Parca [...] hiladora famosa” (152, vv.1 y 5) “belleza singular” (155, v.1) “ingenio raro” (155, v.1) “Etna de amor” (155, v.3) “sol de hermosura” (155, v.5) “entendimiento claro” (155, v.5) “alma dichosa en cristalino velo” (155, v.6) “norte del mar” (155, v.7) “admiración del suelo” (155, v.7) “émula al sol” (155, v.8) “milagro del Autor de cielo y tierra” (155, v.9) “bien de naturaleza el más perfeto” (155, v.10) “nieve en blancura” (155, v.12) “fuego en el efeto” (155, v.12) “paz de los ojos” (155, v.13) “Ángel divino” (179, v.1) “beldad del artífice superno” (179, v.5) “centro del alma venturosa mía” (179, v.9) “querido manso mío” (189, v.1)	“dulcísimo Bien” (XX, v.9) “luz de mis ojos” (XXIX, v.1) “luz del alma” (XXXI, v.10) “dulce vida mía” (XXXIII, v.1) “luz divina sobre todas pura” (XXXIV, v.5) “divina luz” (XXXVI, v.7) “dulce Jesús mío” (XL, v.2) “mi buen Jesús” (XLIX, v.12) “vida de mi vida” (LXXIII, v.1) “mi dulce amor” (LXXIII, v.10) “dulce Señor” (LXXXV, v.1) “Jesús dulcísimo” (LXXXIX, v.10) “precioso nardo” (<i>LM</i> , 43) “dulcísimos amores” (<i>LM</i> , 255) “mi vida” (<i>LM</i> , 266) “vida mía” (<i>LM</i> , 281) “dulce Esposo” (<i>LM</i> , 306) “mi Esposo” (<i>LM</i> , 317) (<i>LM</i> , 381) “alegría de los cielos” (<i>LM</i> , 381) “mi bien” (<i>LM</i> , 329) “dulcísimo Jesús” (<i>LM</i> , 357) “mi Jesús” (<i>LM</i> , 434) “mi amor, mi bien y mi querido Esposo” (<i>LM</i> , 442) “mi bien, mi luz, mi amor, mi Dios, mi Esposo” (<i>LM</i> , 760) “vida del alma” (<i>LM</i> , 377)

Queda claro que Lope se deshace en los mismos elogios ya sea a la hora de llamar a su amada que cuando levanta los ojos al Cielo.

Por último, la relación entre este Dios tan curioso y este creyente tan apasionado lleva a que en otros momentos del Cancionero aparezcan más situaciones

sacropofanas, como expresar la devoción religiosa como un *morir de amor* (sonetos XXXI, XXXII y XL: “Yo me muero de amor” (v.1); “¿Quién no se muere de tu amor...?” (v.1) y “¡Oh quién muriera por tu amor...! (v.1), que era una de las formas más típicas de sentimiento profano en la tradición de la hipérbole y del amor cortés de un hombre por su dama, vuelta ahora a lo divino y que en su momento Lope usó en el sentido “recto” en sus poemas profanos.¹¹⁹ Ya no se trata por tanto de servir a una mujer por siempre y sin horizontes, sino la abnegación absoluta y en los mismos términos para con Dios. De igual manera, otro momento recurrente en la lírica profana, el de enardecer los ánimos insuflándoles pasión, el del fuego del amor que abrasa a los amantes y del que he tratado también al analizar a los demás poetas sacros,¹²⁰ reaparece aquí pero, de nuevo, vuelto a lo cristiano: “dame los rayos de tu fuego santo” (VI, v.13); “el amor del cielo enciende las almas” (XXXI, vv.3-4 (parafraseado por mí) y “Oh quién muriera por tu amor, ardiendo / en vivas llamas” (XL, vv.1-2); “¡Oh quién se hiciera un Etna despidiendo / vivas centellas” (XL, vv.5-6), conceptos éstos que Lope había usado en sus líricas humanas referidos a la pasión por una mujer.¹²¹ Y, exactamente a como era de esperar en los textos eróticos, también ahora “sus [de Cristo] ojos enamora” (LVIII). Y digo exactamente igual que en las poesías profanas porque esta idea ya la había cantado en el soneto 135 de las *Rimas Humanas*: “Lucinda me mata y juntamente enciende; nieve en blancura y fuego en el efeto” (155, v.12); “los ojos, por quien entran encendidos / espíritus de amor, que Amor dilata, / dan fuego al corazón” (173, vv.5-7); “rostro mío en que imprimistes [...] fuego” (184, vv.3-4). El término “amor” aparece por doquier en las *Rimas Sacras*, amor a Dios, sin duda, pero amor frenético y sin límites, de nuevo, como era el amor de *i cuor gentili* prendados de una mujer, y el grito de Lope de su soneto XXXIII es igualmente aplicable a este momento místico como a cualquier instante carnal de la historia de la poesía, hasta hoy en día: “Amemos alma, amemos a porfía”, exclama Lope en frenesí de amor. El

¹¹⁹ Así por ejemplo en el soneto 11: “yo he de morir” (v.12); 21: “así yo, triste, acabaré la vida” (v.12); 45: “muero ausente” (v.1); 62: “me matas” (v.14); 63, 64: “mi muerte” (v.14); 68: “yo, triste, que por ella muero” (v.12); 81: “de tus ojos nací y muero” (v.13); 105: “matáis [ojos] de amor” (v.12); 153: “me das muerte” (v.10); 173: “sin duda que mi fin se acerca” (v.12); 175: “muero en fuego” (v.14); 182: “tales son unos ojos por quien muero” (v.12).

¹²⁰ Pp. 125-206.

¹²¹ En el soneto profano 4: “arder la sangre” (v.1); 4. “abrasado en Amor como rayo” (v.11); 68: “Yo, triste, que por ella muero y ardo” (v.12); soneto 76: “helado y abrasado” (v.13); 81: “Lucinda, yo me siento arder” (v.1); 135: “Lucinda me mata y juntamente enciende” (vv.1-2); 155: “Nieve en blancura y fuego en el efeto” (v.12); 173: “los ojos, por quien entran encendidos / espíritus de amor, que Amor dilata, / dan fuego al corazón” (vv.5-7); 175: “muero en fuego” (v.14); 184: “rostro mío en que imprimistes fuego” (v.4).

convertir la vida en una continua devoción al ser querido, base de la lírica cortés, podía haber sido perfectamente resumible en el “serás el centro de las ansias mías” (XLI, v.10) que Lope utiliza a lo divino con una expresión válida para cualquiera de los dos planos. Y es que, como todos los poetas anteriores, también el que nos ocupa busca el más perfecto tipo de amor y, como todos los anteriores, está convencido de haberlo conseguido: “No sabe qué es amor quien no te ama” (XLVI, v.1), grita. Porque a mayor calidad del sentimiento corresponde no sólo un alma más pura como amante, sino una mayor calidad del texto poético que recoge dicha pasión. Con este último verso citado Lope indica que sólo hay un tipo de amor que *merece* ser experimentado y, por tanto, escrito, y es –cómo no- al que él dice haber llegado tras sus desvaríos previos. De esta forma está desacreditando la vertiente mundana de la lírica, supeditada al Verdadero Amor que es el de Dios. Lope presenta su situación como un auténtico logro: el de haber conseguido el amor perfecto que desde siempre la poesía había perseguido. Lo curioso es que la forma para indicarlo, este *no sabe qué es amor quien no te ama*, es idéntica a cualquiera de las ideas que todos los poetas previos manifestaban sobre la preponderancia de la mujer amada –*su* dama cantada- frente a todas las demás, tal y como señalé a propósito de Garci Sánchez, de la Torre y Herrera.

Y si es el amor el sentimiento más presente en cualquier literatura de todos los tiempos, no podía faltar un soneto de Lope en el que el vocablo “amor” apareciera hasta en nueve ocasiones, pero no se halla en su cancionero profano, sino en el número LXXXVII de sus *Rimas Sacras*:

Dios mío, sin **amor** ¿quién pasará?
 Algo ha de **amar** quien hombre al fin nació.
 Tres cosas que tú dices, hallo yo
 en que todo el **amor** resuelto está:
amarte a Ti cualquiera lo dirá.
 ¿Qué scita, qué hombre bárbaro no **amó**
 al Dios que le sustenta y le crió,
 y el aire en que respira y luz le da?
 Pues al amigo en ley de **amor** se ve,
 ¿tengo de **amar** al enemigo? Sí,
 que pues que Tú lo mandas, justo fue.
 Dichoso aquel, mi Dios, que te **ama** a Ti,
 en Ti al amigo con honesta fe,
 y al enemigo por **amor** de Ti.

Mención especial merece su *Las lágrimas de la Magdalena*. Pero todavía he de analizar más detenidamente los sonetos sacros y, en especial, su relación con los humanos para demostrar que además de los evidentes momentos sacroprofanos que el texto divino de Lope posee en sí mismo (tono, personajes, situación, vocabulario, expresión), sus similitudes con las rimas mundanas fusionan mucho más los dos mundos y muestran que en la mente creadora del poeta hay, en el fondo, un sólo universo poético.

En efecto, hasta ahora me he ocupado de cuestiones de fondo y de actitud vital, de lenguaje y vocabulario, de la expresión del amor y la descripción del ser amado. Queda claro cuánto se parece el sentimiento de los dos cancioneros lopescos entre sí, aunque uno exalta a seres humanos y el otro a Dios. Pero la cercanía entre ambos poemarios es aún más evidente, y más evidente el (único) proceder literario de su autor, si analizamos las formas de expresión y la disposición versicular y rítmica de los sonetos. Así, pueden apreciarse algunas semejanzas sintácticas entre las *Rimas Humanas* y las *Rimas Sacras* (García Berrio 1978-80: 23-157).

Es habitual, por ejemplo, el lamento exclamativo introducido por “oh” o “ay”, como por ejemplo “¡Oh gran desvarío!” (7, v.10); “¡Oh quién nunca pensase...!” (23, vv.13-14); “¡Ay Luz divina!” (XXXIV, v.5); “¡Ay loca ceguedad!” (XXXIV, v.12). Utiliza dicho lamento en 18 ocasiones en las *Rimas Humanas* y hasta en 33 en las *Sacras*¹²², lo cual acentúa algo de lo que ya había hablado: el tono esencialmente patético y lastimero de ambos poemarios, marcados por el amor no correspondido (aunque con las salvedades de la inversión de los roles de la que ya hablé). Baste consultar los numerosos ejemplos que aduzco, confrontando ambos poemarios, para percatarse de la misma utilización del recurso.

¹²² En las *Humanas*: “¡Oh gran desvarío!” (7, v.10); “¡Oh quién nunca pensase...!” (23, vv.13-14); “¡Oh, Laura!” (25, v.10); “¡Oh manos que enterráis...!” (39, v.10); “¡Oh pasos ciegos de mi edad perdida!” (40, v.9); “¡Oh fiera en condición...!” (62, v.12); “¡Oh prendas reservadas...!” (64, v.5); “¡Oh, fuera yo Sansón...!” (64, v.12); “¡Oh dura ley de amor...!” (81, v.9); “¡Oh siempre aborrecido desengaño!” (101, v.9); “¡Oh peña de cristal!” (125, v.10); “¡Oh dulces prendas...!” (129, v.9); “¡Oh qué distinto...!” (130, v.11); “¡Oh duro puerto...!” (138, v.12); “¡Oh tribunal adonde...!” (163, v.9); “¡Oh campos ya de fuego...!” (172, v.10); “¡Oh pacífico Numa...!” (197, v.10); “¡Oh España!” (198, v.13); Y en las *Sacras*: “¡Oh bien haya...” (*Introducción*, v.73); “¡Oh pasos esparcidos vanamente!” (II, v.9); “¡Ay de mí!” (III, v.2); “¡Oh puerto de mis blancos desengaños...!” (V, v.1); “¡Oh corazón...!” (VIII, v.1) “¡Oh rigor terrible!” (IX, v.13); “¡Oh vida!” (X, v.12); “¡Oh duro corazón...!” (XVI, v.9); “¡Oh, bien hayan...!” (XVII, v.1); “¡Oh, qué dulces...!” (XVII, v.5); “¡Oh, cuánto fueron...!” (XVIII, v.5); “¡Oh, dulcísimo Bien...!” (XX, v.9); “¡Oh lengua mía!” (XX, v.13); “¡Oh Cordero Divino...!” (XXX, v.12); “¡Oh luz del alma...!” (XXXI, v.9); “¡Oh quién te amara...!” (XXXIII, v.1); “¡Ay Luz divina!” (XXXIV, v.5); “¡Ay loca ceguedad!” (XXXIV, v.12); “¡Oh quién muriera...!” (XL, v.1); “¡Oh quién se hiciera...!” (XL, v.5); “¡Oh!” (XLII, v.9); “¡Oh hermosura mortal...!” (XLIII, v.12); “¡Oh, Padre!” (XLV, v.3); “¡Ay Dios!” (XLVI, v.9); “¡Oh gran pescador...!” (LI, v.10); “¡Ay!” (LII, v.9); “¡Oh Soberano Apeles...!” (LVI, v.12); “¡Oh Solo peregrino...!” (LXIII, v.9); “¡Oh engaño...!” (LXXII, v.1); “¡Oh flor...!” (LXXII, v.5); “¡Oh vida de mi vida!” (LXXIII, v.1); “¡Ay Dios!” (LXXIII, v.12); “¡Ay, Dios...!” (XCI, v.9).

También es muy recurrente en los dos cancioneros el uso de la fórmula ADVERSATIVA + INTERROGACIÓN + ADVERBIO INTERROGATIVO, muy querida por Lope para introducir preguntas en sus sonetos, preguntas normalmente retóricas o que, por lo menos, poseen una gran carga emotiva y que, para mayor fuerza, están en la enorme mayoría de los casos siempre contenidas en los dos tercetos y casi nunca en los 8 primeros versos. Así en 22 ocasiones en su texto humano y en 10 del divino,¹²³ como por ejemplo “Mas, ¡ay!...” (9, v.11); “Mas, ¿qué mucho...?” (22, v.13); “Pero [...] ¿dónde se hallará...?” (XXXIII, v.3), por citar sólo algunos, y remitiendo de nuevo a los ejemplos completos. Queda claro, por tanto, que una fórmula sintáctico-expresiva recurrente en los textos profanos es reutilizada en los sacros, por lo que la imaginación creadora del Lope religioso, al igual que no abandona nunca completamente un vocabulario y un tono amorosos, tampoco se desprende del todo de construcciones verbales que primero usó en los sonetos humanos.

Lo mismo ocurre si nos fijamos en que Lope gusta de utilizar inicios anafóricos en varios de los versos de sus sonetos: hasta en 8 sonetos profanos hay por lo menos 3 ó más versos que comienzan igual (no tengo en cuenta cuando sólo hay 2), y en 12 de los sacros ocurre lo mismo:

Rimas Humanas:

Soneto 12: vv. 1, 5 y 9 empiezan con “así” y todo el soneto es una oración.

Soneto 32, vv. 1, 3, 5, 6 empiezan con “si”.

Soneto 69: vv. 1, 3, 4, 5, 7 empiezan con “si” y todo el soneto es una oración.

Soneto 83: vv. (1), 3, 5, 7 empiezan con “ni”.

Soneto 89: vv. (1), 3, 5, 7 empiezan con “si”.

Soneto 102: vv. 1, 5, 9, 12 empiezan con “cuando” y todo el soneto es una oración.

Soneto 127: vv. 1, 5, 7, 9, 10, 11 y 12 empiezan con “con” y todo el soneto es 1 oración.

¹²³ *Rimas Humanas*: “Mas, ¡ay!...” (9, v.11); “Mas, ¿qué mucho...?” (22, v.13); “Mas, ¡ay Sol envidioso...?” (36, v.12); “Mas, ¡ay!...” (42, v.13); “Mas, ¿qué importa...?” (45, v.9); “Mas, ¡ay que...!” (55, v.13); “Mas, ¿cómo me darás...?” (58, v.12); “Mas, ¡ay triste!...” (71, v.13); “Pues, ¿qué porfía...?” (92, v.6); “Pero... ¿dónde...?” (97, v.12); “Mas, ¡ay!...” (97, v.13); “Mas, ¿cómo pagarás...?” (103, v.12); “Pero, ¿cuál hizo más...?” (109, v.12); “Mas, ¡ay de mí!” (123, v.12); “Mas, ¿quién se gobernó...?” (130, v.3); “Mas, ¿qué milagro...?” (130, v.12); “Mas, ¿qué responderás...?” (140, v.12); “Mas, ¿para qué le ofrezco...?” (151, v.13); “Mas, ¿qué puedo decir...?” (159, v.13); “Mas, ¡ay! que es ángel...” (178, v.13); “Pero, ¿cómo te digo que te pares...?” (183, v.3); “Mas, ¡ay mortal porfía...!” (190, v.12).

Rimas Sacras: “Mas, [...] ¿qué importa que calles...?” (XX, vv.12-13); “Mas [...] ¿de qué me admira...?” (XXXII, v.5); “Pero [...] ¿dónde se hallará...?” (XXXIII, v.3); “Mas, ¿quién habrá...?” (XXXIII, v.12); “Pues, ¿qué será...?” (XLII, v.3); “Mas, ¡oh gran pescador...!” (LI, v.10); “Mas, ¡ay!” (LII, v.9); “Mas, ¿cómo sois tan sabio...?” (LXXVII, v.5); “Mas, ¿cómo “señor”...?” (XCIII, v.13); “Mas, ¿qué fuera...?” (XCIV, v.9).

Soneto 153: vv. 1, 5, 7 empiezan con “si” y todo el soneto es una oración.

Rimas Sacras:

Soneto VII: “quién” (vv. 1, 5, 9, 12)
Soneto XVIII: “cuántas” (vv. 5, 9, 12)
Soneto XXVIII: “vos” (vv. 1, 3, 5, 12)
Soneto XXXVIII: “si” (vv. 3, 5, 9)
Soneto XLIII: “aquí” (vv. 5, 7, 9, 11)
Soneto XLVI: “tu” (vv. 3, 5, 7)
Soneto LIII: “¿qué es esto?” (vv. 1, 5, 9)
Soneto LIX: “caiga” (vv. 1, 2, 5)
Soneto LX: “aunque” (vv. 1, 5, 12)
Soneto LXIII: “si” (vv. 5, 6, 12)
Soneto XCVII: “Ángel” (vv. 1, 9, 12)
Soneto C: “cuándo” (vv. 1, 3, 4)

También es habitual que Lope inicie sus sonetos con adversativa “si” como primera palabra del texto:

Rimas Humanas: 9 ocasiones

Sonetos: 20, 32, 69, 88, 143, 153, 156, 164, 168.

Rimas Sacras: 9 ocasiones

Sonetos: IV, VI, XII, XXX, XXXIX, XLI, XLVII, LVIII, XCI.

O bien que la adversativa sea la que abre el segundo terceto (verso 12):

Rimas Humanas: 26 ocasiones/200 sonetos (5 en el primer terceto, 21 en v.12). Sonetos:

2, 3 (1º terceto), 23 (“pero”), 26, 27(1º terceto), 28, 31 (1º terceto), 36, 44, 45 (1º terceto), 58, 76 (“pero”), 81 (“pero”), 103, 108 (“pero”), 118 (“pero”), 123, 130, 140, 156, 162 (1º terceto + “pero”), 162, 163, 175, 196 (“pero”), 198 (1º terceto + “pero”).

Rimas Sacras: 17 ocasiones/100 sonetos (3 en el primer terceto, 14 en v.12). Sonetos:

I, II, XI, XX, XXIII (“pero”), XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XLVI, LII (1ºterceto), LVII, LXVII (1º terceto + “pero”), LXXI, LXXXV (1º terceto), LXXXVI (“pero”), XCIV (1º terceto).

En esta misma línea de continuidad formal entre las dos partes de su Cancionero global (amor a la dama, amor a Dios), he encontrado también otros ejemplos. Así, la repetición rítmica de coordinadas yuxtapuestas y bimembres (*Rimas Humanas*, 61; *Rimas Sacras*, XXXIV): “fuego en el alma, y en la vida infierno – gloria a mi pena, a mi dolor consuelo”, con misma acentuación versicular en primera, cuarta, octava y décima:

“Fuego en el alma y en la vida infierno” (RH, 61)
 “Gloria mi pena a mi dolor consuelo” (RS, XXXIV)¹²⁴
 / - - / - - - / - / -

También es idéntico el sintagma cierre de pregunta que se encuentra comparando el soneto humano 174 y el sacro XVIII, con la secuencia NEXO + POSESIVO +SUSTANTIVO + VERBO:

“..que tu pico adoro?” – “...que mi amistad procuras?”

Hablando de cadencias rítmicas y andaduras versiculares, Lope repite en ambos cancioneros la fórmula

“Vuelve los pasos de mi edad mejores” (RH, 82, v.8)
 “Vuelve a la patria la razón perdida” (RS, I, v.14)
 / - - / - - - / - / -

También cierra en cuatro ocasiones sus *Rimas Humanas* con el vocablo “muerte” (sonetos 40, 70, 121, 143), y en dos sus *Rimas Sacras* (XXII, LXXXV), calcando el ritmo:

“Y le puso en sus límites la muerte” (RH, 40, v.14)
 “En las tristes memorias de la muerte” (RS, XXII, v.14)
 - - / - - / - - - / -

¹²⁴ Este procedimiento es empleado en 22 ocasiones en las *Rimas Humanas*: “La furia al mar, las llamas al abismo” (1, v.11); “El campo el buey, la senda el peregrino” (48, v.6); “La hoz el trigo, la guadaña el lino” (48, v.7); “Fuego en el alma, y en la vida infierno” (61, v.14); “Vida a mi muerte, y muerte a mis deseos” (64, v.14); “Que han dado envidia al sol, color al cielo” (105, v.2); “Juno me abrasa, Palas me destierra” (123, v.4); “La sangre es tuya, y el dolor es mío” (125, v.14); “Al viento se encomienda, al mar se entrega” (132, v.1); “Consejo al loco y al enfermo cura” (132, v.6); En Libia flor, en Etiopía nieve” (132, v.13); “Ceres el trigo, Glauco el hierro duro / [...] Marte las armas, y Nembrot el muro, / Scitia el cristal, Galacia el ámbar puro / [...] triunfos Libero, anillos Prometeo, / Alejandro papel, llaves Teodoro, / Rodamanto la ley, Roma el gobierno, / Palas vestidos, carros Ericteo / [...] Amor el fuego, y celos el Infierno” (134, vv. 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14); “Luz de la noche, oscuridad del día” (145, v.4); “Nidos deshago y desenlazo parras” (183, v.14); “Llorara el sol, y se turbara el día” (184, v.14). Y 11 veces en las *Rimas Sacras*: “Mi duro corazón, el hielo mío” (VI, v.3); “Color dará mi amor, agua mi llanto” (VI, v.9); “La tierra descubrió; dio al aire esfera” (IX, v.10); “Mis ojos mar y mis suspiros viento” (XI, v.14) “Los vicios malo y las virtudes bueno” (XII, v.14); “Da al Cielo gloria y al infierno espanto” (XVII, v.11) “Gloria a mi pena, a mi dolor consuelo, / provecho al daño y al infierno cielo” (XXXIV, vv.2-3); “Enigma el pan y el mismo Dios sustento” (LII, v.14); “Las heridas al cuerpo, el triunfo al alma” (LXIII, v.14); “Ata sus pies, sus ojos enamora” (LXVIII, v.4).

Es también habitual que el verso 13 termine con dos puntos, abriendo la puerta a un contundente último verso cierre, introducido por el subordinante “que”:

“En fama vence de mi fe el ejemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo” (*RH*, 6, vv.13-14)
“No por besallos sus estampas cubras:
que estoy celoso y voy leyendo en ellas” (*RH*, 12, vv.13-14)
“Consume el tiempo; vuestro amor no puede:
que es el alma de diamante en vuestro pecho” (*RH*, 60, vv.13-14)
“Pues que ya no lo siente, bien entiende:
que cuanto escribo y lloro todo es muerte” (*RH*, 70, vv.13-14)
“Pero pasele yo, quedando muerto:
que a quien cansa el vivir, la muerte agrada” (*RH*, 138, vv.13-14)
“Mas, ¿para qué le ofrezco salud mía?:
que no tiene salud quien está ausente” (*RH*, 151, vv.13-14)
“Si agrado no consultes mi amor tanto:
que amor no es encomienda sino gusto” (*RH*, 171, vv.13-14)

“El paso de la muerte riguroso:
que no es consejo el que tan tarde viene” (*RS*, X, vv.13-14)
“Quedó de Dios, y no del hombre muerto:
que en las flechas de Dios rompió sus flechas” (*RS*, LXII, vv.13-14)

Además, en 36 ocasiones el verso 14 comienza con “que” en las *RH*, y en 11 en las *RS*.¹²⁵

También son idénticas las expresiones bimembres (soneto profano 168 y religioso XVI) que cierran en ambos casos los poemas con la doble cadencia verbal, acento en sexta, con el inicio coordinado, con la idea de implicación lógica y concatenación necesaria que confieren a los endecasílabos un empaque total, y a los sonetos un broche redondo y sentencioso:

“y lo que no se vee, no se resiste” - “y como no la tengo, no la pierdo”
- - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - - / -

Otra estructura usada en ambos poemarios es iniciar verso con condicional “si” y el siguiente que introduzca una pregunta: 2 veces en las *Rimas Humanas* y 6 en las *Sacras*:

“Si de mi vida con su luz reparte...
¿qué importa que...?” (*RH*, 95, vv.9-11)

¹²⁵ Sonetos profanos 4, 6, 12, 32, 34, 38, 43, 45, 48, 58, 60, 66, 70, 74, 77, 84, 86, 88, 102, 104, 105, 119, 120, 122, 129, 130, 138, 145, 151, 156, 161, 170, 171, 174, 188 y 191 y VII, VIII, X, XXXI, XXXVII, XL, LXII, LXV, LXVII, LXXIX y XCIV de los sacros.

“Si es el zafiro natural el hielo...
 ¿cómo encendéis con...?” (RH, 105, vv.3-4)
 “Si valer al reo es ley...
 ¿cómo puedo estar mejor...?” (RS, *Introducción*, vv.85-87)
 “Si no es limpio con vos...
 ¿qué será el hombre vil...?” (RS, XXVII, vv.12-13)
 “Porque lo que es vergüenza para el mundo
 ¿cómo no lo será para los Cielos?” (RS, XXVI, vv.13-14)
 “Si quise, si adoré...
 ¿cómo ignoraba...?” (RS, XCI, vv.1-2)
 “Si es tanta gloria...
 ¿cómo será...?” (RS, XXXIX, vv.1-3)
 “Si vence y triunfa, ¿cómo...?
 Si viene herido, ¿cómo...?” (RS, LXIII, vv.5-6)

También encontramos que el verso comience con adversativa “mas” y el siguiente con subordinante “que”:

“Mas consolarse puede mi disgusto,
 que es el deseo del remedio indicio...” (RH, 2, vv.12-13)
 “Mas ya que es hecho, que volváis os pido:
 que quien de lo perdido se arrepiente...” (RS, II, vv.12-13)

Esta misma estructura aparece 8 veces en las RH (soneto 2, vv.12-13; 3, vv.9-10; 36, vv.12-13; 68, vv.9-10 (con “pero”); 118, vv.12-13 (con “pero”); 151, vv.13-14; 162, vv.8-9 (con “pero”) y vv.12-13) y 5 veces en las RS (II, vv.12-13; XI, vv.12-13; XX, vv.12-13; XXXV, vv.12-13 y LII, vv.8-9).

En otras ocasiones Lope, en ambos cancioneros, presenta una petición que se resuelve en deseo ya cumplido y contradictorio:

“Y a vos, dura Anaxarte, victoriosa,
 de quien me vengue el cielo; mas ¡ay triste!
 ¿qué castigo os dará si ya sois piedra?” (RH, 71, vv.12-14)
 “Pero, ¿cómo te digo que te pares
 si lloro y creces por blanda arena?” (RH, 183, vv.3-4)
 “Espera, pues, y escucha mis cuidados:
 ¿pero cómo te digo que me esperes,
 si estás para esperar los pies clavados?” (RS, XIV, vv.12-14)
 “Corre a tu engaño...,
 porque lo que es vergüenza para el mundo
 ¿cómo no lo será para los Cielos?” (RS, XXVI, vv.12-14).

O también una resignación en final de soneto:

“Que si he de dar...
mejor es un engaño que da vida” (*RH*, 101, vv.13-14)
“Que si perdí...
lo que tiene de padre no lo pierde” (*RS*, XLV, vv.13-14)

Es también habitual que en ambos poemarios el poeta hable de la inutilidad del mundo, en términos prácticamente idénticos:

¿quién anda en este mar para anegarse?
¿De qué sirve en quimeras consumirse,
ni pensar otra cosa que salvarse?
¿De qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria habiendo de olvidarse,
y edificar habiendo de partirse? (*RH*, 20, vv. 9-14)

*

Si es el instante fin de lo presente,
y principio también de lo futuro,
y en un instante el riguroso y duro
golpe tengo de ver la vida ausente,
¿adónde voy con paso diligente?
¿qué intento? ¿qué pretendo? ¿qué procuro?
¿sobre que privilegios aseguro
esto que ha de vivir eternamente? (*XII*, vv.1-8)

*

¿Qué solicito, qué pretendo y quiero,
siendo guerra el vivir y nacer el llanto?
¿Por qué este polvo vil estimo en tanto...? (*XLIV*, vv.5-7)

*

¿Pues qué será la vida que procuro,
si lágrimas le aguardan a la puerta?
[...] ¿Cómo a tantos peligros me aventuro? (*XLII*, vv.3-6)

*

¡Oh engaño de los hombres, vida breve,
loca ambición al aire vago asida!,
[...] ¡Oh flor de hielo, oh rama al viento leve
lejos del tronco!, si en llamarte vida
tú misma estás diciendo que eres ida,
¿qué vanidad tu pensamiento mueve? (*LXXII*, vv.1-8)

Lope, en fin, muestra su devoción al objeto amado de forma idéntica, tanto repitiendo vocablos (la negrita es mía) como desde el punto de vista del contenido intelectual de los versos. Así en las *Rimas Humanas*:

“hermosos ojos, **yo juré** que había / de hacer en vos de mi rudeza empleo” (41)

“que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo, / aunque vencerme tú fue humilde hazaña, / nací para **cantar** tu nombre solo” (117)

“**la pluma y lengua** respondiendo a coros / quieren al Cielo espléndido subiros” (133)

“el alma, **pluma y lengua** mía, / en vuestras alabanzas ocupara” (146)

“[Lucinda] imagen pura fuiste en cifra y suma, / sujeto de **mi lengua y de mi pluma**” (179)

“que otras veces amé negar no puedo / ... al pasado amor amando excedo” (44)

“yo soy con el amor que todos aman / ... más afinado porque soy más diestro” (110)

“ya no quiero más bien que sólo amaros” (133)

Y en las *Sacras*:

“luz de mis ojos, **yo juré** que había / de celebrar una mortal belleza / [...] **cantaré** vuestro nombre soberano, / que a la hermosura vuestra eternamente / consagro **pluma y voz**, ingenio y mano” (XXIX)

“vuelve los ojos a mi fe piadosos, / pues te confieso por mi amor y dueño” (XIV)

“yo me muero de amor... es más alta la belleza mía... yo os prometo agora de pagaros / con mil siglos de amor” ” (XXXI)

“[Tú, Rey del Cielo] serás el centro de las ansias mías” (XLI)

“no sabe qué es amor quien no te ama... que un hora amando / venza los años que pasé fingiendo” (XLVI)

Por terminar estas semejanzas sintácticas y formales, tengamos en cuenta dos ejemplos que acabo de citar, que muestran sin sombra de duda que no existe para Lope una radical distinción y ruptura entre los dos Cancioneros que compone, sino un continuo compuesto por las mismas formas, valores y términos que varían sólo en el tono y en la intención última. Me refiero a los luminosos inicios de sus sonetos 41 (profano) y XXIX (sacro):

“Hermosos ojos, yo juré que había
de hacer en vos de mi rudeza empleo”

*

“Luz de mis ojos, yo juré que había
de celebrar una mortal belleza”

Así pues, ambas líricas se abren con el mismo sintagma, ambas colocan la pausa a medio verso, y ambas repiten la promesa, literalmente. Las dos encabalgan los versos y las dos comienzan el segundo con la misma preposición, seguida de un infinitivo, para

dar paso al elemento que marcará el hilo del resto del texto, las dos por igual. Lo interesante es que varios miles de versos y varios años también separan ambas composiciones, que no fueron escritas de corrido, sino que la primera quedó en la mente del autor, aguardando, para que ahora la otra, la segunda, se vuelva a lo divino para Lope de Vega. La conexión, además de en este plano de expresión, también liga mucho más a Cristo con la mujer amada, ya que ambos son designados de la misma forma y en idéntica estructura. Es una bella manera de renegar de lo anterior, de *los pasos de la verde edad*, ésta de repetir el juramento para volver a jurar encima de él, anulando de esta forma la primera promesa, aplastándola bajo una nueva convicción, un credo nuevo, que en el fondo no marca más que un cambio de referente, que no de estilo ni de vocabulario.

Por último, además de las semejanzas ya señaladas entre las *Rimas Humanas* y las *Rimas Sacras* (tono, vocabulario, sintaxis...) hay otros momentos en los que, al leer los versos sacros se nos vuelve a transparentar el universo profano que desbordaba la mente y el alma de Lope. De este modo, la imagen del pie en la arena que había presentado en el soneto 8 a propósito de Lucinda es en el LI el de Cristo: “Descalzo el pie sobre la arena ardiente” (v.1). También se repite la del pastorcico que duerme al raso (*RH*, 48, vv.1-4: “el pastor que en el monte anduvo al hielo... duerme sin recelo” y *Lágrimas de la Magdalena: LM*, 769 y siguientes: “cual suele el pastorcillo, que dormido / estaba en verde selva”). La última imagen retomada, que le venía de Petrarca, es la de la nave y la tempestad, referida a un contexto de desdén amoroso. Así en el Lope profano (sonetos 19, vv.7-8: “un cuerpo [...] con una tabla en que del mar salía”; 76, vv.1-4: “sufre la tempestad...”; 150, v.1: “rota barquilla mía...”), pero vuelta a lo divino en XXV, en la que el barco ya no es el poeta a la deriva del amor, sino que el madero de la cruz es el que vence de la tormenta del pecado a los que van a él asidos (“en esta tabla de tu cruz divina / saldré de la tormenta del mar fiero” (vv.1-2).

También hay expresiones retomadas en contexto sacro que anteriormente alumbraban un amor pasional y que, de este modo, cohesionan más aún a Dios con una mujer adorada. Por ejemplo, cuando en el soneto XXXI, v.8 Lope, a propósito de Cristo, afirma que “es más alta la belleza mía”, está utilizando en sentido recto la idea de lo excelso de su amado, y se está haciendo eco de la idea *hiperbólica* profana de superioridad de la dama, que él mismo había plasmado en la lírica 48, v.14: “los ojos del alma [de él] están muy altos” [en ella]. Igualmente, cuando el poeta hace la profesión de su nueva fe, vuelta a Dios, admite que este sentir será eterno y mayor a

cualquier otro (por ejemplo, XXXI, vv.12-13: “yo os prometo agora de pagaros / con mil siglos de amor”; XLVI, vv.13-14: “que un hora amando / venza los años que pasé fingiendo”), de modo que establece una ruptura entre el “amor previo” y el “actual”, proyectado al futuro. Lo interesante es que ya lo había dicho en el soneto profano 44, v.8, a propósito de un cambio de amada, cuando le promete a la nueva que “al pasado amor amando excedo”.¹²⁶ De modo que cuando acepta y jura a Cristo como verdadero amor, renegando del profano amor pasado, lo hace del mismo modo con el que le había prometido a una dama su fidelidad desdeñando a la que había querido hasta ese momento. Curioso, cuanto menos.

Para concluir, la última relación que voy a establecer entre las *Rimas Humanas* y las *Rimas Sacras* es la que se refiere a lo que Lope dice en su soneto humano 40 y lo que cantará más tarde al inicio de su nuevo Cancionero Sacro (sonetos I y II):

“Mis pasos engañados hasta agora
por jardines hibleos y pensiles,
por pensamientos y esperanzas viles,
infancia noche, juventud aurora;
razón esclava, voluntad señora,
vistiendo mi virtud como a otro Aquiles,
me han traído, callados y sutiles,
adonde el alma sus engaños llora.
¡Oh pasos ciegos de mi edad perdida!
Que en polvo, en humo, en sombra se convierte,
entrada triste y mísera salida.
El primero que di (¡qué triste suerte!),
ese me descontaron de la vida,
y le puso en sus límites la muerte.

*

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;

¹²⁶ Esta idea de desdeñar un amor pasado –erróneo- en virtud del presente –y *auténtico*- se encuentra también, por ejemplo, en Hernando de Acuña (Madrid, Cátedra, 1997): “Y el mío, en haberme dado / en algún tiempo pasado / por otra causa pasión, / conoce su sinrazón, / viéndose do está empleado. / Así conozco, señora, / como debo conocer, / que en mí pena pudo haber, / mas con las veras de agora / por burla se ha de tener” (p. 185, vv.: 16-25).

mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstruo muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria, la razón perdida.

*

Pasos de mi primera edad que fuistes
por el camino fácil de la muerte,
hasta llegarme al tránsito más fuerte
que por la senda de mi error pudistes;
¿qué basilisco entre las flores vistes
que de su engaño a la razón advierte?
Volved atrás, porque el temor concierte
las breves horas de mis años tristes.
¡Oh pasos esparcidos vanamente!
¿qué furia os incitó, que habéis seguido
la senda vil de la ignorante gente?
Mas ya que es hecho, que volváis os pido,
que quien de lo perdido se arrepiente
aun no puede decir que lo ha perdido.”

Así pues, hay que notar que los términos clave del soneto humano 40 se retoman, literalmente -o casi-, en las fundamentales líricas primera y segunda que abren el cancionero sacro (Glaser 1957: 59-95). En efecto, tras el triplemente repetido vocablo *pasos*, que reconduce a un momento de introspección y análisis de la vida vivida, Lope habla de lo malo de la edad pasada (“engaño”, en el soneto 1, “error” en el I, y “error” y “” en el II). Del mismo modo, hace referencia al tiempo transcurrido hasta el presente, a través de la metáfora del viaje, introducida en los tres casos con la preposición “por”: “por jardines hibleos y pensiles, / por pensamientos y esperanzas viles...” (40, vv.2-3); “por laberinto tan extraño” (I, v.9); “por el camino fácil de la muerte” (II, v.2). Este camino es, invariablemente, el del tiempo acabado, que es “edad perdida” en el soneto 40 y “perdida” en el I. Sin duda, tras estos circunloquios se esconde, como queda explícito en 40, la “juventud” (verso 4) y en el II la “primera edad” (verso 1). En las tres líricas, además, la idea de sopesar lo acabado desde un “ahora” se destaca con el uso verbal de formas imperfectivas, que muestran la acción en su devenir, haciendo al sujeto partícipe de lo pasado, englobándolo en su misma burbuja temporal no terminada, de modo que la fuerza psicológica es mayor ya que se trae al presente el sentimiento vivido (“me han traído” (40, v.7 y no **trajeron*); “he venido; he pasado” (I, vv.2 y 5, y no **vine* o **pasé*); “hasta llegarme a...” (II, v.3 y no **llegué*). La idea de criticar el pasado, de abominar de él, se remarca por la adjetivación empleada para tratar, precisamente, de lo vivido, que en el soneto 40 es “ciego” (v.9), en el I “olvidado” (v.6) y “vano” en el II (v.9). Para concluir, los *pasos* del poema II están “esparcidos” (v.9), igual que eran

esparcidos los “versos de amor” y los “conceptos” de la lírica inicial de sus *Rimas Humanas* (v.1) que a su vez retoma le *rime sparse* del soneto inaugural de Petrarca (1974:1) en el que –curiosamente- se hace mención del “primo giovanil errore” (v.3) que marca la división entre el *ahora* y el *antes* (“quand’ era in parte altrui’ uom da quel ch’ i’ sono”, v.4).

Así pues, cuando Lope construye el inicio de su Cancionero Sacro, siendo consciente de que las primeras líricas han de ser fundamentales, en lugar de romper (que es lo que pretende señalar en el plano del contenido, a través de la renuncia vital) con lo anterior, construye dos sonetos (I y II) que clarísimamente se relacionan no sólo con la apertura de su Cancionero Profano (poema 1 de las *Rimas Humanas*), sino incluso con el exordio del Cancionero amoroso por excelencia (Petrarca, *Canzoniere*, I y, en nuestra lengua, Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado”). Lope realiza este guiño con toda la intención, de modo que desde los primerísimos versos de su texto sacro nos está diciendo que va a cantar la historia de su renuncia carnal, sin duda, pero sin perder de vista su experiencia humana porque él, en cuanto protagonista y poeta, no va a olvidarse de ella nunca.

Lope es sólo uno, y Lope sólo sabe comportarse en el amor de una manera, ya sea en el sentimiento como en la forma poética, sin que importe demasiado a quién esté referido. Tiene que amar siempre lo más alto, y lo admite en cada poemario:

“Que los ojos del alma están muy altos” (*Rimas Humanas* 48, v.14)

“Es más alta la belleza mía” (*Rimas Sacras* XXXI, v.8)

De este modo, lo que antes era una vida para la carne y las mujeres (*Rimas Humanas*, 41 (vv.1-2): “yo juré que había / de hacer en vos de mi rudeza empleo; La pluma y lengua / quieren al cielo espléndido subiros [...] mis veros seguirán vivos” (133, vv.9-10 7 13-14); “el alma y lengua mía / en vuestras alabanzas ocupara” (146, vv.1-2), digo que lo que en la *primera edad* fue dedicarse a la dama, es ahora un servir a Dios (*Rimas Sacras*, XXIX, vv.12-14):

“cantaré vuestro nombre soberano,
que a la hermosura vuestra eternamente
consagro pluma y voz, ingenio y mano.”

Así pues, entre los dos Cancioneros de Lope (o las dos partes de su Cancionero, propongo), no hay, en el fondo, más que un cambio del referente amoroso.

Todo lo demás (sentido y escrito) ha de continuar prácticamente invariable.

4.2.: DE UN ALMA ESCURA A UN ÁNGEL CRISTALINO: LAS LÁGRIMAS DE LA MAGDALENA

Es éste un extenso poema en cien octavas incluido en las *Rimas Sacras* muy interesante para lo que me ocupa, ya que trata, de nuevo, de alguno de los temas fundamentales de los que he hablado y aclara otros que inciden a favor de la tesis de este trabajo.¹²⁷

Ante todo, notemos su longitud (100 octavas: 800 versos) que marca otro número perfecto, como lo habían sido los exactos cien sonetos previos de sus *Rimas Sacras*. La octava, además, consagrada como estrofa noble y épica, sirve ya de por sí misma para elevar el tono del texto y asimilarlo al tema tratado. El título es significativo, ya que sitúa el punto de atención en el personaje de la Magdalena. Sin embargo, al leer el poema descubrimos que el protagonista es Cristo, con su Pasión y muerte en la cruz. ¿De dónde, entonces, la importancia de María de Magdala hasta tal punto de imponer el título al texto? Y aquí reside el primer interés, ya que la respuesta es la misma que existe para los sonetos de las *Rimas Sacras*: Dios no es más que el pretexto aparente para tratar de otro personaje. Así, mientras que en los sonetos anteriores es Lope el protagonista auténtico aunque el referente sea Cristo, ahora es la Magdalena la que vive el hecho. Y ésta es la clave. En los dos casos la referencia a la divinidad se nos filtra a través de otra voz, y en estas octavas toda la Pasión de Cristo es narrada por la Magdalena, sentida por ella y por ella valorada. Así pues, de nuevo, el auténtico protagonista del texto no es Dios, sino una figura pecadora arrepentida, hija pródiga al fin, tal y como indica Colombí de Monguió (1996: 157-224). De este modo, el tono de base tanto de los sonetos como de este poema es esencialmente el mismo: el de delegación de la experiencia religiosa en un ser humano, que observa el hecho desde

¹²⁷ Para otros asuntos relacionados con este poemario, véase P. J. Powers, "Lope de Vega and *Las lágrimas de Magdalena*", *Comparative literature*, 8, 1956, pp. 273-79.

abajo y a la luz de sus propias vivencias, y que es en los dos casos idéntica, por cierto., tal y como mostraré en las siguientes páginas.

4.2.1.: *EL QUE TAN TARDE VIENE*

Que Lope de Vega se equipare a la Magdalena queda claro por este sólo artificio de voz narrativa y de tono del texto, pero nuestro autor lo explicita aún más por medio de varios mecanismos: uno, porque él interpela a María (Lope entra en el poema); porque pone en su boca expresiones idénticas a las que él mismo había proferido en los sonetos, y, finalmente, porque establece un paralelismo entre el comportamiento suyo y el de la Santa arrepentida. Es la octava primera:

Los bellos ojos y el desdén tirano,
en gracia y hermosura peregrino,
que mataron mejor de amor humano,
y lloraron mejor de amor divino;
aquel metamorfoseos soberano
de un alma oscura a un ángel cristalino,
hoy deseo cantar, si puede el canto
en números poner tan triste llanto.

Toda la octava es un resumen de la situación anímica del Lope de los sonetos: el Lope que abandona el pecado para volverse a la divinidad, con la dualidad *amor humano - amor divino*. Lo que ocurre es que ahora el poeta no está hablando de sí mismo, o mejor dicho, no *sólo* de sí mismo. Y es que este comportamiento es también suscribible sílaba por sílaba por María Magdalena, y es, en efecto, a ella a quien se refiere nuestro autor, ya que este personaje se convierte en ejemplo de penitente convertido (Chouza-Calo: 2009: 49).¹²⁸ Nos lo desvela la segunda octava:

Tú, que por las riberas del Leteo
ibas, Fílida bella, descuidada
del tiempo y del castigo, y al deseo
dando la vela de la edad dorada,
ya que en la senda celestial te veo
de aquel bárbaro amor desengañada

¹²⁸ “One of the iconic representations that gained popularity based on its exemplary conversion was that of the penitent Magdalene. Depicted as a model of penitence and repentance, who achieved absolution from Christ, she encompassed the main critical components of the sacrament of penance.”

(que no es poco admitir los desengaños,
hermosa perdición en verdes años).

Así pues, lo que parecía ser de nuevo un resumen explicativo de la situación de Lope con su asumido cambio vital, funciona también ahora referido a otro personaje, que se va a convertir en protagonista del poemario y cristal por el que observar la Pasión de Cristo. No voy a insistir más en las semejanzas entre estos versos y cualquiera de los de los sonetos de las *Rimas Sacras* por lo que se refiere al modo de expresión de la “doble” vida (previa, actual) y la terminología propia del descarriado que valora su andadura (“peregrino”, “alma oscura”, “ángel cristalino”, “llanto”, “descuido del tiempo y del castigo”, “al deseo dando la vela de la edad dorada”, “desengaño”, “bárbaro amor”). Lo que sí es más interesante es el inciso con el que cierra la octava, versos éstos que recogen la idea de la estrofa y forman una unidad en su pareado más fuerte que la que puede haber en los seis endecasílabos anteriores:

(que no es poco admitir los desengaños,
hermosa perdición en verdes años).

Son interesantes porque Lope, aquí, parece justificarse de su andanza disoluta de juventud, tendiendo un manto de comprensión a la Magdalena, como si quisiera entenderla y perdonarla a ella cuando en realidad es él el que pide perdón y el que busca comprensión. En definitiva, se está justificando a sí mismo, aunque desvíe hacia María el blanco de la súplica y el error. Además está insistiendo, como ya mencioné más arriba, en la dificultad de una decisión de este calibre, y que le impide una rectificación perfecta (“que no es poco admitir los desengaños”), justificando su *extraña* conversión en que sola la intención le basta, olvidando las acciones que remarquen el nuevo camino que ha decidido tomar. Pero además, cuando menciona el pasado que ahora niega (“hermosa perdición en verdes años”) no puede por menos que deshacerse en elogios hacia él, y la perdición es *hermosa*, no terrible ni abominable, sino luminosa en toda la belleza que él tan bien conoció, y le queda a él y queda en el texto un cierto regusto nostálgico de la edad perdida, triste no tanto por errónea sino por acabada. Lope sabe que su época de amante ha terminado, y aunque reniega de ella le causa una cierta pena aceptar su condición senil y desdichada. Parece –así lo creo– que Lope, como un condenado reincidente, no consigue cerrar del todo la puerta de su pecado, y cuando rememora sus felonías le había de brillar el fondo de los ojos. Pero ese tiempo terminó

para él, ya sea por la causa natural que le ha llevado al desengaño y a la vejez, ya sea por la conversión religiosa. Pero le queda, y siempre le habrá de quedar, la poesía, y sus *Lágrimas de la Magdalena* rezuman amor humano por cada poro, como si, imposibilitado de negar por siempre su vertiente carnal, la haya sólo desterrado de su vida pero la dejara aún latir en sus versos. Lo que Lope busca (y consigue) en este poema, es equiparar su situación vital a la de la Magdalena (carnalmente pecadora en el pasado, arrepentida penitente en el presente, vuelto los ojos a Dios), y para eso utiliza no sólo la figura paradigmática de quien se convirtió de lo erótico a lo espiritual, sino que además humaniza todo lo posible a la Magdalena para buscar indulgencia también para sí mismo. La caída de María en el pecado es un factor humanizador, y su conversión final ofrece esperanza a quien no la tiene, se la ofrece a todos los que han caído en el error, incluyendo al propio Lope (Chouza-Calo 2009:51).

Volviendo al texto, tras la primera estrofa en la que la situación de rectificación vital parece referirse a él, he dicho que en la segunda aclara que está hablando, además, de la Magdalena. La progresión termina en la tercera octava, en la que se concreta del todo el hecho con la interpelación directa al personaje:

oye el santo ejemplar, la imagen mira,
portentoso milagro de hermosura,
de aquella que te enseña y que te inspira
en tal noche de error lumbre tan pura.

Nótese también el encabalgamiento sintáctico entre la estrofa segunda y tercera, de modo que el vocativo que abría el verso 9 (“Tú [...] Fílida bella”) coincide con el referente de la doble exhortación del verso 17 (“oye el santo ejemplar, la imagen mira”). Lope, de este modo, apela directamente a la Magdalena, como si la tuviera delante, como si realmente estuviera hablando con ella. Utiliza para ello el vocativo, la orden y los deícticos espaciales (“en la senda celestial te veo”) y se figura a sí mismo como *ayudante* de la Santa, porque también él conoce lo que siente y lo que ha vivido. Así pues, el colocarse en el mismo plano espacio-temporal y el equiparar las experiencias vitales de ambos hace que María Magdalena y Lope de Vega queden igualados, por lo que la relación textual entre la mujer y Cristo en el poema será, en el fondo, de nuevo la misma que había en los sonetos: la de Lope con Dios. De esta forma, el filro por el que pasa la narración es sólo aparente, no en cuanto que exista, que está, sino como referido a la mujer, porque en realidad vuelve a ser el del sólo mismo poeta.

Esta idea de que la Magdalena es Lope transmutado se ratifica en numerosas ocasiones, a través de sutiles mecanismos lingüísticos y de contenido. A los primeros corresponde, por ejemplo, que el autor se coloque en el mismo plano espaciotemporal que la santa, de modo que ambos participen, unidos, de la acción. Así, en los versos 25-32:

Los dos con atención mirar podemos,
tú la vana hermosura, y yo el engaño,
pues entonces de error fueron extremos,
como agora lo son de desengaño.
Aquí el ejemplo de llorar tenemos,
y la distancia del provecho al daño,
que esta luz, este bien y este consuelo
dejó a los hombres la piedad del cielo.

Lope está acercando su experiencia propia a la experiencia bíblica de la María (“tú... yo...”), y está acercando también a las dos figuras, la suya en cuanto personaje de ficción y la de la pecadora arrepentida. De este modo los verbos incoativos son utilizados en plural (“mirar podemos”), y las menciones se actualizan por medio de la primera persona plural o de los deícticos de tiempo y lugar (“agora... aquí... tenemos”). Se repiten los verbos en plural que engloban al “tú” y a Lope (“tenemos”, v.29; “lloremos”, v.799; “debemos”, v.800) y los deícticos (“hoy”, v.7; “aquí”, 23, 29, 785; “agora”, v.28). Por no repetir algo que queda claro, citaré tan sólo otra expresión del hecho, en el verso 785, de manera que se demuestra que éste de los deícticos y actualizadores es un mecanismo que pervive a lo largo de todo el texto, desde la cuarta octava hasta la 99 y penúltima, donde se lee: “*Aquí os hallé, divina Magdalena, / y aquí os quiero dejar...*”

Dije más arriba que Lope utiliza dos ardides para equipararse con la santa, y de hecho, además de éste, de base lingüística, existe otro más sutil, que consiste, básicamente, en aplicar al caso de la pecadora expresiones y sentimientos que el autor había hechos suyos en los cien sonetos anteriores. Se trata, en el fondo, de repetir la misma situación religioso-vital que el lector ya conoce, ahora referida a la Magdalena, de modo que en la lectura de este texto nos haya de volver el eco de algo ya conocido, y aunque sea —aparentemente— otro el personaje de quien se trata, en el fondo de nuestra alma siga retumbando el goteo incansable de la voz de Lope de Vega hablando de sí mismo. Ante todo, claro está, la similitud evidente del pecador arrepentido que, tarde

pero al fin, se vuelve a Dios. Así fue María, y así se nos presentó el poeta en sus cien líricas que abren las *Rimas Sacras*. Desde aquí, todo lo referido a él personalmente se transvasa ahora a la mujer, y si se hace un recuento de los conceptos más repetidos en los sonetos se observa que no falta prácticamente ninguno. Así, vuelve a aparecer el motivo de la culpa, que tanto inquietaba a Lope, según el cual Cristo ha muerto por él pero él le ha fallado al devolverle el amor, como queda claro, por ejemplo, en el soneto XVI:

Muere la vida, y vivo yo sin vida,
ofendiendo la vida de mi muerte.
Sangre divina de las venas vierte,
y mi diamante su dureza olvida.
Está la majestad de Dios tendida
en una dura cruz, y yo de suerte
que soy de sus dolores el más fuerte,
y de su cuerpo la mayor herida.

Ahora es la Magdalena la que revive este malestar, puesto que en un momento (vv. 192-3) se nos dice que “parecía / que sólo por sus [de ella] culpas padecía” [Cristo], y más adelante se vuelve a la idea: “haberos ofendido de manera, / que parece que sólo le he causado” (531-2). Y es que, al igual que el poeta, también la mujer alza un grito desgarrador al cielo, a su Dios (vv.361-369):

¿Cómo pueden, Señor, mis ojos veros,
y al dolor atrevidos, contemplaros?
Mas fuéronlo también para ofenderos,
y como a su perdón quieren miraros.
volved esos clarísimos luceros,
más que las luces de los cielos claros,
que os llama aquella oveja fugitiva,
que en vuestros ojos conducisteis viva.

Así pues, la idea que se relaciona con Lope es la de que él ha fallado, ofendido a Cristo, al igual que todos los pecadores lo hacen. Por eso es posible su relación con la Santa, porque ambos dieron la espalda al Señor al seguir por la senda equivocada. Lo interesante es que esta idea que aparece en el poema en octavas referido a la María, fue utilizada directamente por el poeta para referirse a sí mismo en sus sonetos sacros (así en XV, v.9: “besos de paz di para ofenderos”; “soy de sus dolores el más fuerte / y de su cuerpo la mayor herida” (soneto XVI, vv.7-8); “me pesaba de ofenderos” (XXIII, v.4);

“habiéndoos ofendido [...] el hombre vil, que a Dios se opone” (XXVII, vv.2 y 13); “te olvido” (XXXIII, v.14); “yo solo te ofendo” (XXXVIII, v.14); “de tu hermosura voy huyendo [...] tu rostro ofendo [...] de ofenderte tanto” (LXXIII, vv.2, 3 y 8).¹²⁹

Lope y la santa, por tanto, sufren triplemente: por su pasado de pecado, del que ahora abominan; por la convicción de haber fallado a su Dios, de haberle causado dolor y haber sido desdeñosos para con Él y por las dudas a cerca de su propio futuro en el que han de recuperar el tiempo perdido para ganar el perdón. Y es que, al igual que Lope en la “inversión de los amantes” que señale al comienzo, también María ha sido una amante esquiva hacia su enamorado perfecto, y la idea se repite de nuevo como ya había aparecido en los sonetos, y de nuevo las expresiones son idénticas en su tono y en su forma. Véase si no lo dicho al principio respecto al abandono de Lope hacia Dios (páginas 207 y ss. de esta Tesis) y lo que aparece en los versos 407-8 y 631-2 de *Las lágrimas de la Magdalena*:

¡Ay Dios, y cuánto ha sido el error mío,
pues vuelve su calor en hielo frío!

*

Más dura piedra fui, más dura y fiera,
y en sus pies me volví de piedra en cera.

También vuelve Lope ahora sobre la parte del cuerpo paradigmática por lo que se refiere a la actitud del Cristo de los sonetos: los pies, clavados a la cruz. De hecho, los menciona en el XIV, v.14 (“¿pero, cómo te digo que me esperes, / si estás para esperar los pies clavados?”), y en el XV, v.5 (“Seguí mil veces vuestro pie sagrado / fácil de asir, en una cruz asido”). Y digo que vuelve a ellos porque, de nuevo, los mienta en los versos 402-3 y 409, precisamente clavados, en ambos casos: “En estos pies [...] / clavados; Pies soberanos, que clavados tiene.”

En otros momentos la relación entre estas octavas y los sonetos se da al valorar ambos personajes (Lope, la Magdalena) su vida pasada, y hacerlo los dos de igual forma. Si el poeta había hablado de *pasos*, *errores* y *perdimiento* en el comienzo de su Cancionero (I, II):

¹²⁹ Basten estos ejemplos: es interesante aquí volver, además, sobre todos los momentos que aducí en las páginas iniciales de este capítulo sobre la inversión de los amantes, que hacen de Lope el desdeñoso, frío y cruel objeto de amor que huye y rechaza a quien le quiere bien.

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los **pasos** por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan **perdido**
a conocer su **error** haya llegado.

*

Pasos de mi primera edad, que fuisteis
[...] por la senda de mi **error**.

ahora la Magdalena hace lo propio (vv. 201 y 209): “a tales **pasos** los que di **perdida**; Paso no he dado en mis **errores** vanos”. Y, en fin, tanto uno como otro, al valorar su vida pasada no sólo la juzgan, como se ha visto, sino que además recuerdan en qué la emplearon, y si Lope la gastó en amores, bellezas terrenales y deleites (en resumen, en amar a las mujeres y consagrarles su arte), la María se ocupó de otros tantos afanes mundanos (vv. 443-480):

Las varias telas, los vestidos varios,
que adornaron mi cuerpo y rostro hermoso,
techos de oro de Ofir, mármoles parios
por pavimento cándido y lustroso,
tapices palestinos o damascos,
[...] los afeites costosos y sutiles,
que parte de la vida me ocupaban,
y en cristalinos vasos y marfiles
como tesoros de hermosura estaban
[...] los retratos que tenía,
pintura de los hombres
[...] el hombre más galán que de mis ojos
era, Señor, entonces celebrado,
los vivos ojos y los labios rojos,
con el cabello crespo levantado.

Así pues, Lope ha creado un extenso poema que aparentemente canta la Pasión de Cristo, pero que en realidad trata sobre todo de la interioridad desgarrada de la Magdalena. Y tampoco es así la lectura última, porque no es de la Magdalena de quien se está hablando, sino del mismo Lope transmutado en ella. Ambos conversan, están juntos, ambos observan, y los dos son ovejas descarriadas que regresan. Porque tanto uno como otro han pecado en su vida anterior, y tanto uno como otro han despreciado al Dios que les llamaba. Por eso los dos ahora, arrepentidos, vuelven de igual forma los ojos a Cristo, y los dos ven en Él el dolor que le han causado, y sus propios errores. Los dos, en fin, reconducen su vida, y los dos han decidido cantar el nombre soberano de su nuevo Bien adquirido. El cierre del poema lo resume admirablemente:

Fílida, yo canté las más hermosas
lágrimas de dolor que ha visto el suelo
de un alma arrepentida, y tan dichosas
que muchas dellas ha enviado al cielo.
Resta tú, que yo, que las piadosas,
o las que el ciego error convierte en hielo,
con su ejemplo santísimo, lloremos
no haber llorado, y que llorar debemos.

Lope, trasmutado en la María, pretende de este modo mover a compasión, sacudir al lector al leer de su caso concreto comparándolo con el de una figura ejemplar del credo católico. De igual forma, el parapetarse tras la autoridad y excelencia de una figura de este calibre –la pecadora arrepentida por antonomasia- hace que su caso gane en fuerza y en posibilidad de perdón. En fin, cantar su experiencia a través de la de una figura histórica le permite dar autenticidad a su sentimiento, a ese que ya ha presentado en los sonetos previos.

Like Magdalene, who was also a sinner, he [Lope] too can abstain from a life of sin with her exemplar conversion, giving credence perhaps to Lope's own plight for spiritual salvation. (Chouza-Cano 2009: 58).

Así pues, he indicado cómo y para qué Lope se presenta a sí mismo como la de Magdala en el extenso poema de la Pasión. Pero el camino sacroprofano no acaba aquí. Un ser humano –el poeta- se ha convertido en figura religiosa: primera fusión. Y lo hace en un texto que trata de Cristo; pero, ¿con qué punto de vista? ¿el de la figura religiosa o el del ser humano? ¿con qué amor? O dicho de otra forma, ¿cómo se ve a Jesús, desde lo místico o desde lo terrenal? ¿desde la Magdalena-figura religiosa o desde Lope-ser humano?

Y aquí reside otro estallido de fuerza del poema: en la deliciosa manera *sacroprofana* en que Cristo se nos presenta, todo Dios y todo hombre, nunca más literal.

4.2.2.: *MI BIEN, MI LUZ, MI AMOR.*

A estas alturas ya no causará sorpresa que diga que el Jesús de *Las lágrimas de la Magdalena*, además de poseer virtudes divinas –cómo no- presenta la apariencia física de una mujer hermosa. Desde el comienzo de las *Rimas Sacras* el autor, como mostré al principio, inventa un Dios andrógino, de triple naturaleza: sobrenatural en lo que toca a los poderes, masculino en cuanto actitud amorosa hacia Lope, y femenino en su apariencia física. Toda esta tercera vertiente –ahí el interés- es completamente gratuita por lo que se refiere al mensaje y la intención cristiana del poemario. Pero, parece, es la que de un modo más sabroso atrae al poeta, y en la que más se detiene, con un cuidado especial, una gracia bellísima y una fuerza subyugante. No de otra forma se explica por qué de su Dios Lope ahora se preocupa en describir sus cabellos, frente, pestañas, ojos, boca, labios, dientes, cuello, brazos, manos, cuerpo y pies, esto es, doce partes, y todas, sin excepción, con los tópicos idénticos a los que la tradición imponía para la figura femenina, lo que significa que no hay un sólo rasgo inequívocamente masculino en esta visión de la fisonomía de Cristo. Como señala Chouza-Calo (2009: 55) “the images used [por Lope para describir a Jesús] are all employed within the petrarchan tradition to describe female beauty, and normally not male beauty”.¹³⁰ Pero la extrañeza aumenta si nos percatamos de que frente a estas 12 partes descritas del cuerpo de Jesús, en todas sus eróticas y mundanales *Rimas Humanas*, sólo trata del cuerpo de la dama a través de 10 partes, siendo algunas de ellas comunes a ambos personajes (ojos, cuerpo, manos, frente, labios, dientes), mientras que otras sólo aparecen referidas a la mujer (sangre, rostro, lengua y mejillas), del mismo modo que de ella no conocemos las pestañas, los pies, los brazos, el cuello, los cabellos ni la boca que sí habían sido descritos pormenorizadamente a propósito de Dios.¹³¹

Por tanto, primera conclusión: Lope describe al Dios de los cristianos fragmentado en 12 partes de su cuerpo, y lo lleva a cabo de un modo más profuso, detallado y erótico de lo que lo hace al tratar de la dama en sus poesías profanas. Segunda: este interés desmedido en potenciar la belleza física de Cristo no hace más que ahondar en su similitud con una mujer, permitiendo que, como ya dije, este Cancionero

¹³⁰ Véase a este propósito, de nuevo: María Pilar Moreno Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

¹³¹ Remito de nuevo a mi tabla de la página 218 y ss.

sacro no sea en el fondo otra cosa que un nuevo texto amoroso protagonizado de nuevo por Lope con sus ansias, pasiones y visión humana del mundo, aunque vuelta a lo divino. Y, tercera conclusión: el estudio detallado de los modos expresivos referidos primero a la dama, ahora a Cristo, demuestra que no puede hablarse de ruptura total entre la parte mundana de las rimas de Lope y su vertiente divina, sino que ambas son un continuo que expresa el único modo vital y poético que el autor poseía, esto es, el fervientemente apasionado y lleno de amor.¹³²

Así pues, ¿cómo es el Jesús de *Las lágrimas de la Magdalena*? Pues tan alejado de las llagas, el sufrimiento, y de la sangre derramada como de la perfección suprema. Es un hombre. Un hombre femeninamente bello, un Adonis andrógino imposible de no amar, como era imposible no resistirse a las mujeres de las *Rimas Humanas*.¹³³ Y su cabello, de Dios, es “hermoso” (versos 262, 779), “de sol” (780); su “frente blanca” (777), al igual que la de la dama era “serena” (soneto 7), “blanca” (45) y “de jazmín” (143). Las pestañas de Cristo son “arcos orientales” (v. 251), y, si se sigue descendiendo, los ojos “bellos, celestiales como soles” (249, 267, 393, 777) y “clarísimos luceros” (365), que coinciden con los de una bella mujer: “bellos ojos” (*Rimas Humanas*: sonetos 4, 7, 53, 127), “hermosos” (41, 43, 108), “luceros, luces bellas o soles” (43, 106), “cielos, estrellas” (50, 81, 88, 106), “dulces ojos claros” (88, 133, 162) o “de mayor gracia y hermosura” (105). Se llega de esta forma a la boca de Cristo, “de corales” (verso 253), “divina boca hermosa” (505), con labios “como rosas encarnadas” (256) que esconden “las perlas del alba” (255), y que sin duda remiten a los dientes de la mujer, “blancos y menudos” son éstos (soneto 127), “de marfil bruñido” (158), y que también se dejan ver entre los labios “de rosa” (25 y 143), “dulces labios”, al fin (125). También de Jesús tenemos noticias de sus “brazos” (verso 92), que se resuelven en las manos “bellísimas” (259), “soberanas manos celestiales” (489), al igual que de la amada sabemos que las suyas son “hermosas” (soneto 125) y “bellas” (152). Y si las extremidades superiores son las que la tradición poética amorosa imponía referidas a una mujer, no le caminan a la zaga los pies de Cristo, “divinos” (verso 136), “soberanos” (409), “bellos” (786) y “hermosos de nieve y púrpura clavel” (781). También el cuello del Creador parece sacado de una lírica erótica: “de marfil lustroso y bello” (verso 235), “cándido mármol” (258), de modo que, en conjunto, el cuerpo de

¹³² De todo esto ya traté muy por extenso en las páginas previas.

¹³³ Para la lista completa de atributos femeninos de las *Rimas Humanas* remito a la tabla pormenorizada de la página 218 y ss.

Cristo parece “tierno” (340), al igual que el de la dama en el soneto 41; “lindo cuerpo desnudo” (481) es el de Dios y “hermoso” (659 y 723), como hermoso era el de ella: “planta hermosa” (soneto 8), “imagen más hermosa y más linda” (36). En definitiva, para Lope su Dios es “sol” (63), “luz” (102) y “luz hermosa” (394), “presencia soberana y bella” (245-47), “hombro tierno” (312), “carne santa” (326), “proporción divina” (371). Es “ave celestial de gracia llena” (187), “rostro santo” (223), “hombre perfecto” (656), “cuerpo soberano [...] santo [...] divino” (736, 742, 752); “hermosura humana” (verso 243) y “hermoso entre los hombres” (369), palabra ésta *–hermosura–* que aplica en numerosas ocasiones a la amada, y del mismo modo que ella era el más bello de los elementos de la Naturaleza: “azucenas” (14), “lengua de clavel” (189) es la suya, su rostro “natural copia del cielo y las estrellas” (175), “amarillo clavel que arde entre su nieve” (174) son sus mejillas, y “fuente de rubíes puros” su sangre (125) ella es, en fin, “prenda que el alma adora” (188), “alba, cielo, sol, luz, día” (179), “nieve y rosa” (8), “jasmín” (72), “alma dichosa” (6), “lucero, alba, sol, día, perla, oro, diamante” (146), “jasmín narciso y rosa” (156), digo que del mismo modo que la mujer es descrita de este modo el buen Dios aparece como un “blanco cisne” (verso 356), un “precioso nardo” (43, 113, 130), “fruto y palma” (75, 86), y de “jasmín y rosa” (396).

Pruébese ahora a mezclar las más de 40 menciones a la belleza de Cristo y las cerca de 50 referidas a la dama que he rastreado entre las *Rimas Humanas* y *Las lágrimas de la Magdalena* y se intente reconducir las descripciones a uno u otro personaje. Resulta imposible decidirse. Absolutamente. O, mejor dicho y al contrario, facilísimo, porque cualquier lector de hoy en día o de hace cuatrocientos años apostaría sin duda a que todas estas menciones, todas sin excepción, pertenecen a la mujer. A una mujer muy bella de la que Lope debía andar perdidamente enamorado. Y, aunque fallaría en la referencia, el curioso lector no andaría muy desencaminado en lo que a pasión de sentimiento se refiere, porque también por este Dios *–nuevo centro del poemario–* Lope muere de amores. Coincidió plenamente con Chouza-Calo (2009: 55) cuando señala que la belleza de Cristo excede, para Lope, la de las bellas petrarquistas, ya que es además la encarnación de la perfección espiritual.

Así pues, no sólo queda claro que Cristo *realmente* se parece a las mujeres hermosas, sino que la fuerza con que Lope lo celebra en lo divino no puede por menos que recordar también el fuego en el que ardió por ellas y del que *–precisamente–* pretende renegar ahora.

Lope el amante sin fin, Lope el pecador reincidente.

El erotismo del texto, además de explicarse por la unidad artística e intelectual del poeta, que retoma sus propias (y ajenas) expresiones profanas, se explica de manera interna ya que la narración está delegada en un personaje de alta carga sexual y pecaminosa (la Magdalena), que, al igual que Lope, concibe el amor y la relación entre seres con un innegable componente carnal. La escena en la que María lava los pies de Cristo, enredándolos en sus cabellos y cubriéndolos de lágrimas,¹³⁴ es inevitablemente erótica porque Magdalena, igual que Lope, aunque haya cambiado de referente amoroso sabe sólo amar de una manera, una manera que no puede prescindir de lo erótico. Incluso la devoción misma de Lope por describir los pies de Jesús es erótica (Chouza-Cano 2009: 58) desde el momento en que los pies hay que considerarlos como una parte del cuerpo con carga sexual. Y esto es significativo no sólo por las menciones a ellos que en este poemario se llevan a cabo, sino también si tenemos en cuenta, tal y como mostré en la tabla de la página 218, que los pies de la dama sólo aparecen una vez en los doscientos sonetos profanos pero diez veces más en los sacros (que además son la mitad de numerosos). Parece claro, tanto ahora como en las *Rimas Sacras*, que el Dios que Lope contempla y ama es un ser muy cercano en lo físico, carnalmente bello como una mujer a la que amar (y que amó). Se sustenta esta idea de amor religioso con base física en el hecho teológico de que el alma (de Lope, de María) desea reunirse con su Creador a través de una unión que sólo es posible a través de Cristo, el *Verbo encarnado*, mediador entre el alma y Dios (Chouza-Cano 2009: 53), y al ser, precisamente *encarnado*, no es posible no atribuirle el componente carnal y cercano de cuerpo físico que Lope le concede con tanto detalle.

Y si fuera poco el modo en que describe a Dios (nótense no sólo la variedad de menciones a partes de su cuerpo, el uso de lugares comunes a la literatura erótica, los calcos de sus *Rimas Humanas*, sino también las veces que el autor repite estas ideas, más de 30), digo que si fuera poco este arsenal de recursos profanos, todavía hay que señalar otros dos mecanismos que acercan este poema religioso a sus sonetos humanos. El primero, los vocativos a Dios; el segundo, las referencias explícitas que se establecen entre ambos textos.

De este modo, a Cristo Lope lo llama en este texto: “dulcísimo amor” (verso 225), “mi vida” (266 y 281), “dulce Esposo” (306, 317, 381 y 745), “mi bien” (329, 753), “vida del alma” (377) y en dos ocasiones con las extensas tiradas “mi amor, mi

¹³⁴ Vd. Chouza-Cano 2009: 51 y siguientes.

bien, mi querido Esposo” (442), “mi bien, mi luz, mi amor, mi Dios, mi Esposo” (760), “alegría de los cielos” (381), “blanco cisne” (356). Evidentemente, hay momentos en los que lo interpela desde el punto de vista religioso (“Rey divino” (230, 297), “Dios mío” (513), “Cordero mío” (273), “Señor” (318), que, por otra parte, es lo normal. Por tanto, el interés reside de nuevo y como ya dije a propósito de los sonetos sacros, en por qué lo denota de la forma profana teniendo a su disposición modos religiosos para hacerlo. La razón, recurrente, es que no le interesa tanto la vertiente mística del personaje como su componente físico, que inevitablemente reconduce a una estética profana. Además, después de la serie reiterada de alusiones carnales a Cristo, que lo asemejaban a la belleza de una mujer, no presentar vocativos en este sentido sería romper la lógica interna del texto.

Para concluir con mi análisis *sacroprofano* de *Las lágrimas de la Magdalena*, me queda por llevar a cabo el último paralelismo entre este texto y el profano, de modo que la conexión entre los dos mundos (divino, humano) sea más estrecha, si cabe. Evidentemente, aquí cabría volver a repetir las numerosísimas ocasiones en las que el referente nuevo –Cristo– es descrito en los mismos, viejos, conocidos términos que el referente anterior –la dama–, lo cual ya ha sido explicado y aquí no hago más que recordar.

Porque a lo que me refiero ahora es a que hay referencias directas a Garcilaso de la Vega (poeta, por otra parte, del que no conocemos textos devotos, tan sólo amorosos) en el verso 221-2: “la memoria mía” (Garcilaso, X, v.3: “en la memoria mía”); en el 238: “a tanto mal llegara” (Garcilaso, I, v.4: “a mayor mal pudiera haber llegado”); en el 420: “Ay dulces prendas cuando Dios quería” (Garcilaso, X, vv.1-2); en 557: “Salid del corazón, lágrimas tristes” (Garcilaso, *Égloga I*: “Salid sin duelo lágrimas corriendo.”).

Además, y quizás es más interesante, hay conexiones internas al mismo Lope entre este su poema en octavas y sus *Rimas Humanas* y *Rimas Sacras*. Por ejemplo, la idea de que Cristo apacigua las tempestades (“¿No solíades Vos quietar las olas / del fluctísono mar?”, vv. 385-6) es aplicada a la dama en el soneto 13:

Con imperfectos círculos enlazan
rayos el aire, que, en discurso breve,
sepulta Guadarrama en densa nieve
[...] Los vientos campo y nubes despedazan;
el arco el mar con los extremos bebe;

súbele al polo, y otra vez le llueve
[...] Mezcló en un punto la disforme cara
la variedad con que se adorna el suelo,
perdiendo Febo de su curso el modo.
[...] salió Lucinda y serenóse todo.

Otra semejanza entre el poema a la Magdalena y los textos profanos es la expresión “reino del espanto”, que aparece en el verso 614 y que ya había sido utilizada por él mismo en el soneto humano 129, verso 12, y por Quevedo (*En los claustros del alma mía*). También la comparación con el pastorcillo que duerme al raso (v. 769 y siguientes) aparecía en las *Rimas Humanas* (48, v.1): “El pastor que en el monte anduvo al hielo...”

Por otra parte, hay momentos en los que las octavas reconducen a los sonetos, religiosos esta vez. Así, al decir la María en el verso 217 “Mi Dios, ¿en qué pensé cuando tenía...?” está retomando, sin duda, las propias dudas de Lope en el soneto sacro XLVI, v.9: “¡Ay Dios,! ¿en qué pensé cuando dejando...?” con una sintaxis, además, que ya he mostrado como recurrente en la lírica lopesca.

También se usa ahora nueve veces la estructura ADVERSATIVA + INTERROGACIÓN (“Mas [...] ¿cómo/qué/quién...?”, v.196, v.283, v.303, v.386, v.543, v.559, v.634, v.639, v.641) y en 24 ocasiones las exclamaciones del tipo “¡Oh/ay” (v.89, v.147, v.169, v.193, v.211, v.213, v.215, v.225, v.278, v.289, v.297, v.213, v.215, v.225, v.278, v.289, v.305, v.306, v.369, v.404, v.434, v.460, v.489, v.602) que mostré que cohesionaba las *Rimas Humanas* con las *Sacras*.¹³⁵

También Lope se retoma a sí mismo cuando en los versos 217-18 exclama que “Mi Dios, ¿en qué pensé cuando tenía / por ídolo mi rostro...” que calca el “¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando / tanta belleza...” de su poema sacro XLVI (vv.9-10), o si comparamos “Si sabes qué es amor” (*Lágrimas de la Magdalena*, v.759) con “No sabe qué es amor” (*Rimas Sacras*, XLVI, v.1). Y en este poemario vuelve a asomar el Garcilaso-poeta sólo profano: “Ay, dulces prendas cuando Dios quería” (*Lágrimas...*, v.420), “Salid del corazón, lágrimas tristes” (*Lágrimas...*, v.557).

De esta forma, y para cerrar el círculo, vuelve a quedar patente que *Las lágrimas de la Magdalena* y los sonetos religiosos que componen las *Rimas Sacras* no son más que dos expresiones de una misma individualidad –la de Lope- que a veces se presenta directamente, hablando por sí mismo, a veces se disuelve tras la figura de la pecadora

¹³⁵ Pg. 232.

arrepentida, pero conservando siempre el mismo tono trágico de renuncia de lo anterior y afirmación de nuevos valores. Como dije al comienzo de esta sección dedicada al poema en octavas, es el tono de base, la actitud del personaje-autor lo que marca el contacto primero y básico entre este texto y los sonetos.

Esto y el amar a Dios.

Amarlo en todos los sentidos.

Lo *sacroprofano* en Lope, por tanto, es un sutil juego de referencias directas y silenciosas, un decirlo todo otra vez pero de la misma manera. Es utilizar las piezas del puzzle poético –puzzle del alma del autor, puzzle de su ser amante- para formar otro paisaje, diferente en el dibujo, pero igual al primero en cada minúscula pieza que lo compone.

4.3.: CONCLUSIÓN

Y ésta es la paradoja que se deriva de la confluencia entre lo sacro y lo humano, fusionados por el Arte, la iconografía y, en última instancia, por la costumbre social: que incluso cuando se habla sólo y con todo respeto de las verdades indiscutibles religiosas ya no se puede por menos que hacer mención (directa, indirecta) también a nuestra parcela humana, de modo que Lope intuye que el lenguaje literario (y de los hombres, por lo tanto, porque ¿de qué otra cosa si no de los hombre trata la literatura?), digo que Lope entiende que el lenguaje literario, sea del ámbito que sea (elevado, mundano), ya no puede por menos que ser una fusión de planos y términos expresivos. Lope plantea que no existe, en el fondo, un idioma para el amor y otro bien distinto para la religión, sino que todo vale para todo, y es sólo la intención última del texto la que decanta la interpretación hacia un lado u otro.

Porque sería un error sin fondo y de una gran simpleza suponer que, a estas alturas de la Historia, cada mención a Dios o a lo cristiano ha de interpretarse sólo en clave religiosa, mientras que todas las referencias profanas han de pertenecer inevitablemente al ámbito de lo humano. El sendero de lo *sacroprofano*, por tanto, queda esbozado, y es resumible precisamente en esto: mientras que en sus orígenes sí que había vocablos especializados en el ámbito divino y el humano, y el uso de uno u otro condicionaba el texto hasta tal punto de que cuando se trasvasaban (*la hipérbole*

sacrilega) respondían a una clara intención expresiva, el camino de la fusión termina con la llegada a la *naturalidad* de utilizar cualquier término para tratar de cualquiera de los dos asuntos, con la certeza de que es de este modo del que mejor se expresan las ideas y los sentimientos del hombre que, en definitiva, ha estado y sigue estando partido entre dos mitades, la sublime y la mundana, y que sólo en su conjunto consiguen la unidad y el sentido.

En este capítulo he analizado varios cientos de pasajes simétricos y repetidos entre las *Rimas Humanas* y las *Sacras* de Lope: desde la selección de actitudes (alguien ama pero no es correspondido, que lleva al mismo uso de la terminología sufriente y de desdén), a planteamientos intelectuales y artísticos de vario tipo. Así, he rastreado cómo las *Rimas Humanas* y las *Rimas Sacras* se parecen, presentando ambas imaginaria común como el morir de amor (sonetos XXXI, XXXII y XL: “Yo me muero de amor” (v.1); “¿Quién no se muere de tu amor...?” (v.1) y “¡Oh quién muriera por tu amor...! (v.1), el enardecer los ánimos con el enamoramiento, de tal forma que la pasión se convierte en fuego (“dame los rayos de tu fuego santo” (VI, v.13); “el amor del cielo enciende las almas” (XXXI, vv.3-4 (parafraseado por mí) y “Oh quién muriera por tu amor, ardiendo / en vivas llamas” (XL, vv.1-2); “¡Oh quién se hiciera un Etna despidiendo / vivas centellas” (XL, vv.5-6). He mostrado cómo el término “amor” aparece por doquier en el texto sacro y cómo una serie de recursos literarios que conforman el estilo propio de Lope pueden rastrearse en los dos textos, tales como el uso de exclamaciones (“¡Oh gran desvarío!” (7, v.10); “¡Oh quién nunca pensase...!” (23, vv.13-14); “¡Ay Luz divina!” (XXXIV, v.5)...), de adversativas más interrogación (“Mas, ¡ay!...” (9, v.11); “Mas, ¿qué mucho...?” (22, v.13)...), de inicios anafóricos de verso, de coordinadas yuxtapuestas bimembre (“Fuego en el alma y en la vida infierno” (RH, 61); “Gloria mi pena a mi dolor consuelo” (RS, XXXIV) y de ritmos versiculares idénticos. He mostrado también cómo se repiten entre los dos poemarios las fórmulas “nexo + posesivo + sustantivo + verbo” (“...que tu pico adoro?” (174) – “...que mi amistad procuras?” (XVIII) o el hecho de que el verso 13 termine con dos puntos que abren a un contundente verso final (“En fama vence de mi fe el ejemplo: / que es mayor maravilla mi amor solo” (RH, 6, vv.13-14); “El paso de la muerte riguroso: / que no es consejo el que tan tarde viene” (RS, X, vv.13-14)...). También se reiteran las expresiones bimembres (“y lo que no se vee, no se resiste” (168) - “y como no la tengo, no la pierdo” (XVI), así como la utilización de condicional “si” en el verso previo al de una pregunta (“Si es el zafiro natural el hielo... / ¿cómo encendéis con...?”

(*RH*, 105, vv.3-4); “Si valer al reo es ley... / ¿cómo puedo estar mejor...? (*RS*, *Introducción*, vv.85-87) o el hecho de que el verso que comience con adversativa “mas” sea seguido por otro que lo haga con subordinante “que” (“Mas consolarse puede mi disgusto, / que es el deseo del remedio indicio...” (*RH*, 2, vv.12-13); “Mas ya que es hecho, que volváis os pido: / que quien de lo perdido se arrepiente...” (*RS*, II, vv.12-13). Es típica igualmente la presencia de peticiones contradictorias (“Pero, ¿cómo te digo que te pares / si lloro y creces por blanda arena?” (*RH*, 183, vv.3-4); “Espera, pues, y escucha mis cuidados: / ¿pero cómo te digo que me esperes, / si estás para esperar los pies clavados?” (*RS*, XIV, vv.12-14), o el hecho de que el poeta se resigne (“Que si he de dar... / mejor es un engaño que da vida” (*RH*, 101, vv.13-14); “Que si perdí... / lo que tiene de padre no lo pierde” (*RS*, XLV, vv.13-14), o el tópico de la inutilidad del mundo (*RH*, 20; *RS*, XII...). En los dos cancioneros Lope declara su devoción al objeto amado –la dama, Dios-, con idénticas palabras y fórmulas (“hermosos ojos, **yo juré** que había / de hacer en vos de mi rudeza empleo” (41); “que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo, / aunque vencerme tú fue humilde hazaña, / nací para **cantar** tu nombre solo” (117); “luz de mis ojos, yo **juré** que había / de celebrar una mortal belleza / [...] **cantaré** vuestro nombre soberano, / que a la hermosura vuestra eternamente / consagro **pluma y voz**, ingenio y mano” (XXIX), y también en los dos poemas encontramos las mismas referencias al licor, a la palma, al pastor que duerme al raso, al pie en la arena, a la nave y la tempestad...¹³⁶

Y, de manera muy importante y pormenorizada, he analizado la descripción física de Cristo y de la dama, así como los vocativos con los que son interpelados, para demostrar que el canon de belleza es en ambos casos idéntico.¹³⁷ Se demuestra con esto sin atisbo de duda que el Dios que a Lope le interesa cantar es un ser físicamente hermoso, y la complacencia en esta virtud es en ocasiones eje central del poema. Los cabellos, las pestañas, ojos, rostro, cuello, brazos, manos, piernas y pies de Jesús coinciden con los del canon petrarquista femenino, el mismo que Lope utilizó (aunque incluso con menos profusión) para cantar sus profanos amores, y que ahora retoma para explicar su sentimiento religioso enamorado. Todo esto hace que el referente llegue incluso a ser ambiguo, ya que la tradición literaria (y la lógica interna de los poemas lopescos) hace pensar que estos términos y estas actitudes corresponden al amor entre seres humanos.

¹³⁶ Vd. pp. 227 y ss.

¹³⁷ Vd. pp. 218 y ss.

Esta presencia de lo *sacroprofano* en las *Rimas Sacras* se explica, como indiqué al comienzo, por el tono mismo de base del texto, de la situación poética previa, de la cohesión y coherencia interior del Cancionero, que convierte a los dos protagonistas (Lope-Dios (o Magdalena-Dios) en una pareja de enamorados. Se demuestra con esto una conciencia creadora muy definida, una firme voluntad artística por parte del poeta.

Lope, parece querer decirnos, indica que sólo hay un tipo de amor que *merece* ser experimentado y, por tanto, escrito: el religioso, porque es el que supera el anterior, el que lo borra y lo vence. Y lo celebra, cómo no, con alegría cristiana, pero (y ahí reside el interés) en unos términos y en unas condiciones, con unos aromas y unos recursos que son idénticos a los que él mismo había empleado para gozar de los amores (mundanos) de los que precisamente ahora abomina. El por qué- que queda demostrado en estas páginas- es sencillo y fascinante: no es sólo que la literatura imponía unas formas y unos motivos al lenguaje del amor (que por excelencia es terrenal), sino que el propio Lope-ser humano sólo concibe para sí mismo el amor de una manera, y por tanto sólo de una manera puede expresarlo: sólo sabe poetizar de un modo. Así pues, entre estas dos “mitades” de su gran “Cancionero amoroso” no puede hablarse de ruptura, sino, simplemente, de desvío del referente del que se está enamorado: el lenguaje del amor permanece invariado.

3: CONCLUSIONES A LA SEGUNDA PARTE

En esta segunda parte del estudio –*lo divino a lo humano*–, he analizado las obras religiosas de Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y de Lope de Vega para demostrar que aunque comparten y declaran una finalidad sacra y devota, en la forma no se desmarcan de la vertiente profana, sino que ahondan en ella. De este modo, Córdoba, a través del *contrafactor*, retoma el cancionero de Garcilaso de la Vega para volverlo a lo divino. Lo interesante, sin embargo, es que en lugar de presentar la cara opuesta de la moneda y censurar su modelo erótico, se sirve voluntariamente de él, y de modo muy recurrente, para componer sus textos cristianos. Además del prestigio literario que se puede inferir de un trabajo de este tipo, y de la probable voluntad de paliar el *error* del toledano de no haber compuesto nunca textos sacros, está –por lo que a mí me interesa–, la clara demostración de que las poesías de Garcilaso, de algún modo, podrían también valer en clave cristiana, manipulando de esta forma el referente y la intención lógica de su creador. Sin embargo, y debido a que las líricas del toledano se basan precisamente en un modo poético que tiene a gala la ambivalencia de planos, derivada de la sublimación de la mujer-Dios y del sometimiento del poeta-creyente, el cancionero de Garcilaso podía ser interpretado intrínsecamente también como con tintes sacros, y Córdoba, en el fondo, no hace más que ahondar en esta posibilidad, sin distorsionar ni corromper demasiado los tonos y las expresiones de su modelo. Así pues, el *contrafactor* tiene éxito justo porque sigue un sendero abonado y rico: el de la hipérbole sacroprofana. Si Garcilaso –y la tendencia en que se inscribe y que aquí estudio– no hubiera teorizado esta fusión de realidades, nada hubiera encontrado Córdoba en las palabras de su modelo que utilizar en beneficio propio. Si lo hace –y lo hace– es porque entiende en buena fe que los poetas amorosos, aún en sus actitudes más claramente humanas, se sirven de un modo de expresión religioso, y no profano, por mucho que las intenciones de sus obras apunten a otros motivos. Por tanto, lo *divino a lo humano* en Sebastián de Córdoba se da precisamente porque su obra es una repetición –con ciertas variantes– de un texto humano. Al leer las palabras del *contrafactor*, lo único que viene a la mente es Garcilaso y sus cuitas amorosas, revestido todo, sin embargo, de intención cristiana. Córdoba quiso mantener adrede el regusto del toledano, su significación erótica, por lo que sus doctrinas sacras están inevitablemente teñidas de tintes profanos.

Fray Luis de León también parte de un texto previo –*El Cantar de los Cantares*–, y lo interpreta de forma literal y alegórica. La primera posibilidad, desde luego y en buena fe, le lleva a hablar del amor entre seres humanos, mientras que en la segunda lectura, analiza el significado espiritual que hay detrás de esta unión de los amantes. Lo significativo del hecho, lo verdaderamente hiperbólico, es que esta segunda interpretación (que debería ser y de hecho es, para el autor, la real y definitiva), no anula ni excluye la primera, sino que la incorpora manteniendo muchos de los tonos y las imágenes que valían en el plano terrenal. Fray Luis muestra, por tanto, que el amor con el que se canta a Dios es inevitablemente profano en muchos casos, porque no prescinde ni abomina de la ladera erótica cuando realiza su lectura sacra: el mismo texto de Salomón se mantiene en cientos de ocasiones invariado sea para una lectura o la otra. Y todo esto se ratifica, aún más, al analizar las líricas del agustino: ya sea cuando canta a seres humanos que cuando ensalza personajes religiosos, su tono y su lenguaje es siempre idéntico. De esta forma se observa en él una perfecta unidad (intelectual) de estilo: todo, sean reyes, pastores, hombres o Dios, es amor. Y por tanto sólo hay una manera de celebrarlo poéticamente.

El tercer poeta de esta parte, San Juan de la Cruz, se desmarca de Córdoba y de Fray Luis en que no arranca de ningún texto previo ajeno, sino que compone *ex profeso* sus versos. Esto es de vital importancia porque demuestra con aún mayor claridad que todo lo que realmente realizó fue voluntario y consciente, y no un capricho arbitrario o una necesidad externa. Sus tres grandes poemas (*Cántico*, *Noche* y *Llama*) son tres asombrosas celebraciones gozosas del amor de dos amantes, en las que absolutamente todo, en clave poética, tiene que interpretarse de forma profana como el amor de un hombre y una mujer. Lo interesante del hecho es que, atendiendo a su biografía y a los comentarios que él mismo realizó, se trata en realidad de textos devotos que celebran a Dios. ¿Por qué, entonces, pudiendo cantarlo sin restricciones previas de ningún tipo, eligió precisamente el camino que más podía alejarlo de sus objetivos religiosos? ¿Por qué compuso textos indudablemente amorosos y los llenó de referencias poéticas que no hacen sino ahondar en su *humanidad* para glorificar a Dios? La respuesta es precisamente porque el lenguaje del amor había ya abolido las distinciones entre lo espiritual y lo carnal, y el santo sabía que por eficacia comunicativa (todos amamos, pero (casi) nadie siente un trance místico) y por imposición literaria, igual que se sublimaba a las damas hasta la divinidad, se rebajaba a Dios a lo físico para que todos pudieran entenderlo, para que el mensaje fuera más claro y poderoso. El

resultado es de una belleza inigualable: el ansia, la pasión y la felicidad de dos que se aman y están juntos en este mundo; el ansia, la pasión y la felicidad del alma enamorada que se une a su Criador, en el otro.

Y para concluir, Lope de Vega, por su parte, lleva al extremo esta tendencia *divina a lo humana*, ya que compone toda una obra –sus *Rimas Sacras*– como si de un cancionero amoroso se tratara. De esta forma la actitud del *yo* sujeto –amante, devoto–, los vocativos referidos al *amado*, las descripciones físicas, la expresión de los sentimientos, la relación entre los dos personajes del texto, las estructuras rítmicas y estróficas de los poemas y el tono de la obra reconducen directamente a las formas que la tradición había consagrado para cantar el amor de una bella dama. Y es que no sólo – en esta obra sacra en abstracto– Lope presenta a Dios como a una mujer hermosa, sino que se preocupa por reiterar imágenes y momentos que él antes había aplicado a las enamoradas de sus *Rimas Humanas*. La impresión global, por tanto, es la de un inmenso cancionero sacro en el que el Dios es tan humano que puede ser alabado en términos sólo de los hombres, sin recurrir a lo metafísico. Igualmente, esta forma se adapta perfectamente a la intención del “rechazo de la carne, exaltación del alma” que Lope pretende transmitir. Así, igual que en el plano del contenido el poeta se debate entre sus terrenales amores pasados y sus anhelos espirituales presentes, en la pintura de sus versos recurre a los sentimientos y a las actitudes que tan bien conocía, para dar a entender que las ansias no han cambiado, sino tan sólo los referentes. De todo esto se desprende, en el fondo, una abolición de las barreras entre carne y espíritu, entre fe y pasión, ya que el sujeto que las padece es siempre el mismo –el hombre–, y de ahí que cante sus cuitas siempre de forma idéntica. Así pues no es la forma, sino la intención la que debe desviar la interpretación de las composiciones hacia el cielo o la tierra, y Lope llega incluso a jugar a propósito con el lector, mezclando los referentes y componiendo textos que podrían funcionar en cualquiera de las dos esferas.

Como San Juan y Fray Luis mezcla lo humano con lo divino, pero a diferencia de ellos cohesiona mucho más esta fusión de planos autocitándose, trayéndose a sí mismo de continuo a colación de todo: sus dos cancioneros son sólo uno en el fondo, son un cancionero de amor en el que el lector al final sólo percibe eso (amor), olvidando de a quién está referido.

Fray Luis se parece a de la Torre en su elegancia renacentista, en su perfecta compostura y equilibrio entre el clasicismo y la cristiandad. Como Botticelli, la naturaleza es siempre telón de fondo pero protagonista de sus versos, siempre

armoniosa. Las figuras se recortan en ella claras pero sin estridencias. Ambos poetas elaboran suaves hipérbolos en las que la situación amorosa se reviste de un halo de paganismo místico pero que se resuelve al fin en lo católico.

En cierta forma también podría compararse a Herrera y a San Juan: ambos superan el equilibrio renacentista para elevar el tono. Claro es que el sevillano no encuentra parangón por lo que a grandilocuencia se refiere, pero los dos poetas manifiestan con más sentimiento que de la Torre y Fray Luis su sentir. En ellos, ahora, todo es más vivido, más cercano, todo es más poderoso. Los dos son poetas de una desbordada alegría, aunque opuesta: San Juan celebra jubilosamente el triunfo del amor, sin escatimar en la fuerza de su pasión, y Herrera se regodea con dicha en el dolor y la gloria de su fracaso. Ambos autores crean hipérbolos auténticas, uno elevando a la dama hasta los límites de la deidad, el otro rebajando la carga religiosa al encuentro físico y anhelante de dos enamorados. Se han abolido las distancias entre el cómo debe cantarse el más acá y el más allá.

Y desde aquí Lope, barrocammente igual que Caravaggio, nos presenta lo religioso en toda su cercanía terrenal, con olores, con sabores de hombres. El idéntico lenguaje de su amor físico le vale para el devoto –como a la Magdalena–, y su gloria espiritual entra de lleno en la satisfacción, si no sexual, sí desde luego profana: igual que Bernini nos presenta el éxtasis de la santa Ludovica Albertoni en un código que sólo puede entenderse como humano, el Dios que ama Lope es humano también, tan cercano que se le puede tocar y besar, más cercano incluso que las damas que con tanto ahínco él mismo había amado (Díez Fernández 2003).

Todos estos autores, salvo seguramente Córdoba, entienden y utilizan el recurso de *rebajar* al Dios que se pretende cantar hasta los niveles humanos –de los receptores, ante todo–, porque queda claro que no hay forma más poderosa de celebrar las excelencias de la divinidad que asimilándola a los sentimientos y a las expresiones poéticas que todos los hombres pueden entender y sentir en su propia piel, esto es, las que les tocan de muy cerca, desde dentro de ellos mismos. Dando la vuelta al ennoblecimiento de la dama que servía para dar categoría y autenticidad al amor cantado por los autores profanos, los poetas *divinos a lo humano* son igualmente sacroprofanos, puesto que establecen un desfase entre el referente de sus textos y el modo de expresión, de forma que de esta aparente inadecuación nazca la fuerza de sus líricas.

Y todo esto ocurre con una certeza que espero haber demostrado aquí a través de las más de tres mil hipérboles rastreadas, que pueden consultarse en cada capítulo o agrupadas en el apéndice: esto es, que nada de lo que se aprecia en estos textos y que he analizado se debe al azar: tanto Fray Luis, San Juan como Lope llevaron a cabo esta ambivalencia sacroprofana en sus textos espirituales de modo voluntario y absolutamente consciente, respondiendo a un plan intelectual y a una voluntad artística muy definida.

CONCLUSIONES GENERALES DEL ESTUDIO

Esta Tesis ha analizado la hipérbole sacroprofana para demostrar que se trata de un fenómeno más complejo del que habitualmente se considera. Ante todo, he preferido referirme a ella como tendencia *sacroprofana*, y no *sacrílega*, ya que da mejor idea, a mi entender, de lo que es en realidad: una confusión paulatina de referentes y planos religioso y profano.

Frente a lo que la crítica ha considerado hipérbole –convertir a la mujer en Dios-, he propuesto incluir no sólo el sentido opuesto –esto es, considerar a Dios como una amada-, sino distinguir también diferentes tipos y expresiones de este hecho literario. De este modo, la hipérbole sacroprofana se articula en base a dos planteamientos opuestos y simétricos: la mujer como Dios y Dios como una mujer, de modo que los sentimientos del poeta a esto ligados también se duplican: adorar a la dama como a una divinidad o bien profesar una fe religiosa cercana a la pasión amorosa carnal.

Por otra parte, la misma expresión de estas hipérboles es muy variada, y sigue unas etapas evolutivas más o menos claras y sucesivas. Para definirlas, he analizado poetas que se inscriben desde la tendencia cancioneril típica del siglo XV hasta el barroco puro del XVII: Garcí Sánchez de Badajoz, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera en la primera parte, y Sebastián de Córdoba, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Lope de Vega, en la segunda (más la presencia constante de Garcilaso). En estas dos mitades simétricas de mi Tesis he rastreado y clasificado cerca de 5000 hipérboles –que agrupé en el apéndice-, de entre los aproximadamente cincuenta mil versos que componen todas sus obras, de modo que el panorama ha quedado a grandes líneas cubierto y, en efecto, demuestra lo que acabo de señalar: que el fenómeno ha ido perfilándose y enriqueciéndose en una evolución evidente hacia la indefinición de referentes y la creación de hipérboles cada vez más complejas.

En un primer estadio, por tanto, se encuentra la simple inserción de términos religiosos en contextos profanos, base de las poesías de cancionero y que es el grado más bajo y simple de manifestación del fenómeno y que yo he denominado *inversión sacroprofana* o *transvase léxico*. En la poesía de cancionero, así como en las novelas sentimentales, expresiones ambas del amor cortés, son muy frecuentes los pasajes o las fórmulas literarias en las que se concibe la relación y el sentimiento amoroso con

términos típicos del universo religioso. De este modo es habitual encontrar expresiones del tipo *fe, mártir, pasión, gloria, salvación, condenación...* Como señala Gómez Moreno (2000:99) a propósito del sentimiento amoroso hacia la dama en términos religiosos, éste se presenta por medio de “una inversión sacrílega, tan grata a la poesía cancioneril.” La clave de esta idea, en mi opinión, es que se trata de *presentaciones*, es decir, de maneras de expresarse. La inversión sacra (el transvase terminológico) ofrece términos religiosos entremezclados con otros que no lo son. Lo sagrado se reduce a unas pinceladas expresivas que todavía no adquieren el rango de idea.

El escalón siguiente lo ocupa el fenómeno cuando, en lugar de embutir términos extraños, trata de crear con ellos unidades de sentido más amplias, ya sea por medio de adjetivación (de la Torre y Herrera: “belleza divina”, “gracia milagrosa”, “sagrado lucero”, “inmortal hermosura”), de aseveraciones (de la Torre, Herrera, Lope: “el cielo se abre a vuestra lumbre pura” “mi dulce amor, no quiera el cielo que yo ame otro”, “no sabe qué es amor quien no te ama, serás el centro de las ansias mías”) o de cualquier otro recurso que no implica deducciones lógicas profundas (Herrera: “y el contemplo por vos la suma alteza, / el celestial espíritu y la gloria”).

Tras esto, la hipérbole definitivamente adquiere autonomía expresiva, por lo que funciona no ya tanto en base a las palabras que la componen, sino por los conceptos que encierra. Esta hipérbole, que es capaz de crear ya imágenes complejas, presenta a su vez distintos grados según las inferencias de pensamiento que hay que llevar a cabo para desentrañar el concepto último. Así, las habrá simples, si la mujer es directamente Dios (Herrera: “podeis llevarme al cielo”); de segundo grado, si hay que hacer dos deducciones (Herrera: “Que pues excedo en amor / todo humano sentimiento, / es fuerza que mi tormento / de todos sea el mayor”, donde a la mujer-Cristo se suma la noción de poeta-mártir en base a la idea conjunta de que ambos murieron gloriosos por defender su bien) etc.

La hipérbole también funciona como referencia intertextual: Fray Luis es hiperbólico cuando utiliza la misma expresión en el comentario literal que en el espiritual para referirse al amor; cuando Córdoba mantiene inalterados versos de Garcilaso (versos profanos) junto a los que él mismo crea en clave devota; cuando San Juan compone un poemas sacros (¿?) valiéndose de todas las armas poéticas que la tradición profana le ofrecía, o cuando Lope se autocita continuamente para celebrar el amor de Dios en los mismos términos líricos y estructurales con los que él mismo había ponderado a su dama.

Por fin, la hipérbole llega a su punto culminante cuando consigue indefinir el referente, de modo que el texto puede ser interpretado, casi con igual razón, como divino o como humano (así por ejemplo, en la composición 258 de Herrera, que no se sabe si se refiere a una mujer o a la Virgen, o bien el soneto XLVI de las *Rimas Sacras* de Lope de Vega, o la comparación de los sonetos 40 de los humanos y I y II de los divinos).

En resumen, la tendencia sacroprofana que aquí he estudiado, lejos de ser simple y unívoca, se presenta con numerosas facetas, inscrita en una evidente evolución. Puede resumirse, a grandes líneas, en el siguiente esquema que ya presenté en la Introducción y que reproduzco aquí para reordenar lo tratado:

		TRANSVASE
	LÉXICA	ADJETIVACIÓN
		COMPARACIÓN
HIPÉRBOLE		REFERENCIAS METALITERARIAS
SACROPROFANA	CONCEPTUAL	SENTENCIA / UNIDAD CONCEPTO
		IMÁGENES DE GRADO 1, 2, 3 ...

INDEFINICIÓN DE PLANOS

Garci Sánchez de Badajoz –y los poetas cancioneriles, por lo general- son buenos representantes de la hipérbole sacroprofana léxica por transvase, ya que conciben sus textos como repeticiones repiqueteantes de los mismos vocablos cargados de sentido religioso aplicados a un referente desviado: la dama. La fuerza de las expresiones y de los sentimientos subyacentes reside por tanto en la capacidad de estos términos de estar connotados de sentido cristiano y de chocar en unas composiciones de amor humano. Por ello estos términos utilizados (*pasión, fe, gloria, perdición...*) no sólo son recurrentes, sino además muy evidentes en su sentido. Los poetas se aseguraban de utilizar palabras inequívocamente religiosas para que, al referirlas a un sentimiento amoroso, la sorpresa fuera mayor. Los límites de esta tendencia son también claros: no sólo los textos terminaban pareciéndose todos y las posibilidades de innovación eran escasas, sino que además estos términos, a fuerza de utilizarse, perdían su capacidad

sorpresiva para diluirse en las poesías, sin sobresalir, que era lo que se pretendía de ellos.

Para solventar esto, y debido a que era imposible la creación de “nuevos” vocablos religiosos, las posibilidades que se ofrecían a los autores que pretendían seguir por la senda de lo sacroprofano eran sólo dos: o bien recargar el texto de cada vez más términos, o abandonar el sistema. La idea de la repetición inmisericorde, a la larga, volvería a conducir al mismo punto sin salida, así que lo más aconsejable era cambiar de estilo. Y para ello vino como anillo al dedo el hecho de que la poesía italianista, que comenzó a penetrar en España desde comienzos del siglo XVI, ya ofreciera precedentes en este sentido (Braudal 1994). De hecho, la teoría poética y el sentimiento cantado por dos de sus grandes autores, Dante y Petrarca, se basaba precisamente en la idea de sublimar a la amada hasta convertirla en Dios. De esta forma, la entrada en nuestras poesías de la lírica italiana hay que leerla como algo mucho más allá de la adopción de nuevas formas métricas y actitudes y estilo poético, sino como –y a propósito de lo que aquí interesa- nuevo encauzamiento de lo sacroprofano que nuestra tradición cancioneril había empantanado (Caravaggi 1971-73).

La hipérbole sacroprofana por adjetivación supone el primer paso en este sentido, ya que la pulsión poética y la razón del texto se basan no ya tanto en palabras-concepto, sino en la creación de un nuevo universo cantado. En efecto, desde Garcilaso de la Vega y todos los italianistas españoles, se aprecia un gusto por eliminar los términos que la poesía cancioneril había consagrado en beneficio de una adjetivación potente que fuera capaz de establecer el trasfondo sacrílego en el que insertar las líricas (Blecua 1970: 11-24). De este modo, al definir a la amada como “celestial” o “salvadora” se pintaba ya el hecho hiperbólico, sin necesidad de recurrir a los conocidos sustantivos transvasados. Así, cuando el tono de las composiciones ya apuntaba “a lo divino”, se podían insertar expresiones y sentimientos que quizás de otra forma no hubieran sobresalido, pero que ahora y debido a esto, se impregnaban también de estas connotaciones y no podían por menos que interpretarse como sacroprofanos. En definitiva, es como si la hipérbole –y la sorpresa- que antes se producía por irradiación de los vocablos religiosos en el texto –y que tenía un alcance muy limitado y de ahí su uso reiterado-, ahora se obtuviera en tono sostenido. Así, la creación de un marco sacroprofano aseguraba el mantenimiento del tono a lo largo de la lírica, sin necesidad de fiarlo a vocablos sueltos, por lo que los textos mismos se aligeraron dando entrada a nuevas expresiones y posibilidades que antes no tenían cabida.

Y una de las posibilidades que quedó abierta fue la de creación de juegos conceptuales que, como en un castillo de naipes, se mantenían por apoyarse unos en otros, ya que todos apuntan en el mismo sentido y potencian idéntico fin. De hecho, una vez establecido un fondo que sostiene el tono sacroprofano y que funciona de cimiento, se pueden construir sobre él edificios cada vez más complejos, de referencias siempre coindizadas, y que siempre empujan la lectura en este mismo sentido hiperbólico. Es lo que he denominado “hipérbole sacroprofana conceptual por imagen”, que puede ser muy variada según cuántos saltos conceptuales requiera para desentrañar su significado. En efecto, este recurso se basa en la metáfora –o alegoría- religiosa aplicada al plano humano (o viceversa), por lo que supone y necesita de una serie de inferencias para tener sentido.

En mi opinión, es imprescindible para que una hipóbole sacroprofana sea tal, que el término hiperbólico sea el referido a la amada. Sólo si la mujer es ensalzada y comparada con la divinidad (católica, naturalmente, aunque ya se dijo que de la Torre suele referirse también a las paganas), entonces se trata de una hipóbole sacroprofana. Naturalmente, de esta divinización de la amada puede derivarse el sacrilegio conceptual en la esfera del autor/amante: la hipóbole en las famosas palabras de Calisto no reside por tanto en el literal “Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”, sino en el paso intelectual previo de haber convertido a Melibea en un dios en el que es posible *creer* y al que se puede *adorar* y *amar*. Sólo de esta manera la hipóbole es real. De este modo, los momentos en los que la pasión amorosa reduce al amante a un ser sufriente semejante a un mártir o al propio Cristo, sólo pueden considerarse como hipóboles si hay un paso (implícito o explícito) en el que este sufrimiento se puede comparar con el de los personajes sagrados respecto a su Dios.

Hace falta por tanto, para poder hablar de hipóbole sacroprofana, una correspondencia simple si la esfera de lo sacrílego es la de la mujer:

Amada -----es como----- Dios

Pero una correspondencia doble si el interés recae en el amante:

(paciente del sufrimiento): Amante -----(es) como----- Mártir,Cristo... y

(motivo del sufrimiento): Amada -----(es) como----- Dios

La correspondencia simple no funciona en este último caso, y es imprescindible la mención (textual o no) de la amada-Dios.

Bien, todas estas inferencias que establecen el nudo conceptual del poema (la amada es Dios, el poeta es un mártir que muere por ella...) es a lo que me he referido desde el comienzo con “imágenes de grados diferentes”, ya que en algunos casos el salto es inmediato mientras que en otros hay que recorrer algunos pasos intermedios, tal y como ejemplifiqué un poco más arriba.

Claro está que el endiosamiento de la amada hace que ésta adquiera rasgos de divinidad, algo que por otra parte ya estaba en Petrarca (Fucilla 1960) y en Dante (Scrimieri 2001). Así, ella es capaz de serenar los elementos (por ejemplo en la *Égloga I* de de la Torre), de salvar o condenar el alma del poeta (Herrera: “podeis llevarme al cielo”), de causar asombro a toda la creación (de la Torre: “y tú, cuya belleza sobrehumana / admira el cielo, admira el mundo, / admira la causa de los cielos soberana”). La dama sublimada se convierte en Paraíso y salvadora (Herrera: “la perfecta luz busqué encendido”), el alma del poeta tiende a ella (Herrera: “Yo [...] por senda trabajosa / sigo entre las tinieblas a su lumbre, / abrasado en su llama gloriosa”), y llegan incluso ambos a transfigurarse en el amor (Herrera: “Con la grande igualdad, que en la belleza / vuestra mi alma tiene semejante; / que trasfigure en mi vuestra grandeza”). El convertir a la dama en Dios, por tanto, hace que se teja una rica red de referencias entre la belleza de ésta y los poderes de Aquél, y que el imaginario y los dogmas cristianos se apliquen ahora a la mujer amada. Se trata de una calculada estrategia en la que poco queda al azar, y todo adquiere solidez y se compacta por apuntar siempre a los mismos referentes manteniendo idéntico tono.

Francisco de la Torre y Fernando de Herrera son los representantes en este estudio de la tendencia mencionada. De sus textos, que en ocasiones siguen pautas más conservadoras y cancioneriles, me ha interesado sobre todo señalar los momentos en los que ya adquieran autonomía expresiva para con la hipérbole y son capaces de crear auténticas deducciones lógicas que encierran el mensaje blasfemo que subyace siempre tras este ardid. De la Torre lo lleva a cabo sobre todo en sus *Églogas*, mientras que Herrera aprovecha preferiblemente los textos neoplatónicos. Ambos autores comparten el hecho de que todavía no se dejan arrastrar sin tapujos por la hipérbole, y el primero la tamiza a través de mundos clásicos y de terceros personajes que se lamentan –los pastores–, mientras que el segundo está más interesado en furores gloriosos que en alzar

directamente y con suavidad un credo a su amada-diosa. Es importante señalar que en sus estrofas italianistas ambos autores entran en el sendero de la hipérbole no fiándolo ya todo a la inserción de vocablos, sino que se preocupan por crear una rica adjetivación religiosa (*celestial, divina, sagrada, eterna, angélica, santa* ...) y por presentar imágenes más o menos complejas, como ya he señalado anteriormente.

Por otra parte, y tal y como apunté en las conclusiones de la primera parte de este estudio, se aprecia la tendencia a que las formas castellanas más tradicionales eviten hipérbolos complejas y prefieran la expresión repetitiva de términos ajenos, mientras que las composiciones italianistas son las más propensas a aceptar imágenes elaboradas y juegos de concepto (Lapesa 1982: 145-71). Incluso dentro de un mismo autor se verifica esta tendencia, lo que significa que aunque se inscribiera por cronología en la edad de la hipérbole conceptual, la plasmará preferiblemente sólo en composiciones italianistas, mientras que en las castellanas adoptará unas formas queridamente más arcaicas y cancioneriles. Esto me llevó a deducir que, de alguna forma, la forma métrica impone restricciones al uso de la hipérbole, y que adoptar una estrofa u otra, además de obligar a ciertas cuestiones rítmicas y métricas, dirige también el uso de este artificio en un sentidos diferentes.

Además de la creación de imágenes, es muy habitual que lo sacroprofano se de por referencias endofóricas o metaliterarias. Quiero decir con esto que en ocasiones una expresión adquiere rango de hipérbole no tanto por las palabras, expresiones o conceptos que contiene, sino porque remite directamente a otro texto inequívocamente hiperbólico o porque subvierte un pasaje religioso fácilmente identificable. De este modo, la obra entera de Sebastián de Córdoba tiene razón de ser y basa su fuerza no por lo que dice su autor, sino sobre todo en lo que dijo Garcilaso y que cualquier lector puede comparar y evocar. Del mismo modo, volver a lo profano una canción petrarquista, como hace de la Torre (Álvaro Alonso 2002: 221), o componer letanías de amor humano con profesiones de fe carnales¹³⁸ son ejemplos que se inscriben en esta variante de la hipérbole.

La segunda parte de mi Tesis ha analizado la tendencia simétrica y opuesta: referirse a Dios como a una mujer de la que se está enamorado, presentar la situación de los personajes (devotos) como si de una pareja de humanos que se aman se tratase. Es

¹³⁸ Así, por ejemplo, los *Siete Gozos de Amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, las *Horas* de Nicolás Núñez o del Vizconde de Altamira, los *Salmos* de Mosén Gaçull, las *Misas* de Juan Dueñas, entre muchas otras.

igualmente hiperbólica porque vuelve a haber un desfase entre el referente cantado y el modo de hacerlo.

Sebastián de Córdoba se sirve del contrafactor: reinterpretar un texto profano en clave mística, donde el interés reside precisamente en los versos que se mantuvieron intactos del original, demostrando que los poemas humanos tenían intrínsecamente una carga religiosa que les permitía vivir en ambas laderas. También parte de un texto previo Fray Luis, y también él mantiene inalterados numerosos pasajes de su lectura literal al realizar la espiritual, de forma que al final se arrastrara la pasión humana a la hora de celebrar a Dios.

San Juan de la Cruz, sin embargo, crea completamente sus poemas (*Cántico*, *Noche*, *Llama*), pero lo hace de un modo erótico para, si nos atenemos a sus declaraciones, transmitir una idea sacra. El santo demuestra que el amor de los hombres funciona perfectamente para exaltar las bellezas y la gloria de la unión con Dios. Su potencia es precisamente presentar un sentimiento común a todos (el amor entre humanos) para, una vez haber impregnado al lector, hacerle entender que la pasión mística es precisamente así de arrebatadora

Sin embargo, quizás el caso más interesante de todos –sin duda, el más bello– lo presenta Lope de Vega, que construye una gran parte de sus poesías *Divinas* a partir de sus versos *Humanos*. Las referencias internas entre ambos cancioneros –que he propuesto podrían interpretarse como dos partes de uno sólo más que como dos textos autónomos– indican claramente la voluntad del poeta de mencionarse a sí mismo, para traer a colación de lo nuevo –lo religioso– las sensaciones, actitudes y expresiones con que dibujó lo que pretende ahora negar –sus líricas profanas–. Así, el Dios que Lope dibuja, muy cercano en lo físico a los tópicos aplicados a las damas (“ojos divinos”, “boca de coral”, “cuello de marfil”...) y muy cerca de ellas también por cómo se le menciona y por los sentimientos que despierta (“gozarte”, “abrazarte”, “mi amor, mi bien”...), aunque pretende una actitud religiosa sincera también recuerda constantemente las líricas en las que se cantaban pasiones humanas, ya que los modos de expresión en ambos casos son queridamente idénticos.

Lope, por otra parte, es exponente también de el que es quizás el grado más elevado de hipérbole sacroprofana: la indefinición de planos. Así, en algunos textos (especialmente el soneto XLVI de las *Rimas Sacras*, o la comparación de los sonetos 40 de los humanos y I y II de los divinos) resulta casi imposible averiguar –o se descubre al final del texto– si se está refiriendo a Dios o a una mujer, puesto que cada elemento que

presenta –descripciones, adjetivación, actitud, sentimientos...- pueden funcionar en cualquiera de los planos: el humano a lo divino o el divino a lo humano. Que Lope juegue adrede a confundir al lector indica que la tradición literaria había terminado por mezclar lo referente al cuerpo y al alma, borrando una frontera que en teoría era infranqueable, y que constituía precisamente el éxito de las composiciones cancioneriles. Los textos religiosos de Lope, su expresión devota y carnal, las referencias internas a sus poesías humanas y las indefiniciones de referente muestran que el sendero de lo sacroprofano ha producido una generalización y normalización de la lengua poética. De tanto ensalzar a la dama, primero con términos fuera de contexto, después con imágenes elaboradas, se ha terminado por perder la distinción terminológica entre lo que era *posible* aplicar a un ser humano y lo que no. Cuando Lope usa en sentido recto algunas expresiones religiosas –esto es, aplicadas a Dios- causan casi más extrañeza que cuando se encuentran referidas a una mujer. Del mismo modo, profesar por Cristo un amor ardiente –casi erótico- no chirría tanto como si se aplicase a una dama, ya que la expresión de ésta se había especializado en lo divino. De este modo, la fusión de referentes y de expresiones parece haber abatido las distancias que separan las cumbres del alma de los abismos de la carne, y el lenguaje, más manejable, más dúctil, no se cierra sobre sí mismo imponiendo restricciones. Lope, que utiliza la misma lengua –prácticamente- en sus dos cancioneros, produce en cada uno de ellos los efectos deseados: cantar el amor humano, celebrar el amor divino, lo que viene a demostrar que no es tanto la lengua –que es común- sino la actitud y la intención lo que desvía en última instancia la interpretación de uno u otro en el sentido deseado.

La hipérbole sacroprofana, por tanto, es el camino también lingüístico de unos poetas que quisieron celebrar su eterno amor por una dama y, para ponderar cuán profundo era, echaron mano del único, gran sentimiento de que disponían, y que era inmediatamente identificable y común a todos los receptores: el religioso. La novedad de Lope, y de los demás autores que utilizaron la hipérbole en sentido inverso (San Juan, Fray Luis), es que entendieron que tampoco había mejor manera de explicar la fe y la devoción cristiana que hacerlo a través de un sentimiento que no era el propio, sino el humano amoroso, que ya era también común a todos porque difundido por los poetas que componían líricas en honor de una hermosa dama. Así pues, cada tendencia se apoyó en la otra, y cada referente –el humano, el divino- se sirvió del modo de expresión típico del otro para justificar y ponderar su grandeza. La hipérbole se fue enriqueciendo por contraste, ya que cuanto más se divinizase a la dama más efecto

tendría un dios humanizado y, al contrario, en una época en la que la gran y única Verdad era la fe religiosa cantar la pasión carnal en esos términos aseguraba el éxito, la fuerza, la sorpresa y la comunión con los receptores.

He presentado al inicio de cada mitad de mi Tesis unas imágenes de autores de la época que muestran claramente que esta tendencia no sólo era rica, sino que iba más allá de la literatura y se encontraba también en las Artes Plásticas, esto es, en la filosofía artística de la época. Y es que, como se ve, son numerosos los cuadros en los que un personaje humano se representa de la misma manera que uno religioso, especialmente si el personaje es femenino (*lo humano a lo divino*). Pero también se da la tendencia opuesta, que una composición devota se cargue de tintes carnales, como la santa extasiada de Bernini (*lo divino a lo humano*). Y más aún, hay casos en los que algunas de las figuras que se pintan no haya (prácticamente) modo de entender si son de este mundo o del otro, lo que juega con la indefinición de planos a la que me he referido tantas veces aplicada a la literatura. Como en el caso de los poetas sacros, los artistas también dibujaron a Cristo como a una mujer, o a los santos y a los ángeles con el canon femenino, porque el lenguaje (pictórico) del amor y de lo bello resultaba invariable, fuera cual fuera el referente. Y también estos pintores entendieron que representar a un personaje real con la iconografía de un ser celeste hacía que inmediatamente se sublimara hiperbólicamente, como habían entendido los poetas desde los trovadores.

En otro nivel de interpretación que apunté en la introducción a este estudio, la hipérbole sacroprofana es también exponente de teoría poética e interés metaliterario. Este recurso, en efecto, se convierte en claro y útil ejemplo de la actitud de los diferentes autores frente a la creación y el sentimiento amoroso. En este sentido, las hipérboles de cada uno son fiel reflejo de modos diferentes de concebir el arte y la vida, de forma que a ánimos más pausados, además de composiciones suaves corresponderá una utilización del fenómeno sutil –caso de Francisco de la Torre-, mientras que en almas más apasionadas –por ejemplo Fernando de Herrera- la hipérbole se manifestará de modo grandilocuente y encendido. Por fin, los autores más reflexivos y sinceros – como el Lope de Vega de las *Rimas Sacras*- presentarán unas actitudes *sacrílegas* desgarradas y humanas, reflejo de su propia desazón interior dividida entre dos amores.

En todo caso, más allá de que este recurso se adecue perfectamente a cada autor, en lo que todos ellos coinciden es en la voluntad de ensalzar su sentimiento cantado y, por ende, su bravura artística. Todos además la utilizaron de forma voluntaria y consciente. Y es que cada poeta –no sólo los que aquí presento, sino cada uno que

haya volcado su interioridad en un texto- siente la necesidad más o menos ineludible de querer hacer ver que el suyo es el amor más elevado, el sentimiento más puro, que la suya es la historia más digna de ser narrada. La dama de cada uno de ellos es sistemáticamente la más bella de todas, la más graciosa, la única. Del mismo modo, las líricas de los varios autores habían de ser también las más auténticas, las más perfectas, las mejores. En cada poeta forma y contenido, lenguaje y sentimiento habían de ser los definitivos. En este sentido, la hipérbole sacroprofana se convirtió en un buen modo de intentar demostrar que esto era así. Porque amar a una dama-Dios sin duda la convertía en la más especial de las mujeres, y un enamorado de este calibre no podía por menos que ser perfecto también. Por fin, en una coyuntura semejante –dama divina, amante ennoblecido por irradiación de ella- el lenguaje poético digno de cantar tales sentimientos había de ser también excelso. La hipérbole, por tanto, y más allá de todo lo señalado, se convirtió además en un espectacular mecanismo de autoexaltación poética y vital: y es que amar a una diosa automáticamente sublimaba a la mujer, elevaba al enamorado, estilizaba el sentimiento y recubría al lenguaje poético utilizado de mantos de sabiduría, eternidad y verdad, como los de un texto religioso.

En resumen, y para cerrar esta Tesis, repito que a grandes líneas son tres las conclusiones básicas de este estudio, sin orden de importancia puesto que se solapan entre sí. La primera es que la hipérbole sacroprofana –que no sacrílega- es un hecho complejo, que se puede resumir, a grandes líneas, en “del léxico al concepto”, significando esto que durante la Edad Media, los poetas de Cancionero presentaban hipérboles sobre todo en las que era un elemento religioso fuera de contexto, es decir, embutido en una composición erótica, lo que dotaba de hiperbólico al hecho. Por otra parte, las hipérboles conceptuales son en las que, según se avanza en el siglo XVI y más tarde en el Barroco, se van complicando, no fiando ya a términos sueltos el valor hiperbólico, sino a conceptos elaborados en los que se tejen una serie de correspondencias entre sí, de modo que al final el valor sacroprofano depende de una lógica intelectual en la que la dama se ha convertido en Dios con todas las implicaciones que esto conlleva.

La segunda conclusión de este estudio es que si la elevación de la hermosa hay que entenderla como hiperbólica –como de hecho hay que hacer-, también la situación simétricamente opuesta –el tratar a Dios como a una mujer hermosa o al sentimiento devoto del poeta como un ardor amoroso- tiene que ser hiperbólica de igual manera. En efecto, en ambos casos se establece el mismo desajuste entre lenguaje y referente.

Finalmente, de todo lo dicho se deduce una tercera conclusión: queda claro que la Literatura establece un lenguaje para el Amor que es una fusión de lo humano y de lo divino. En este universo poético destinado a cantar el enamoramiento del yo lírico caben elementos propios de planteamientos metafísicos y otros habituales en la ficción sentimental. Por tanto, cuando los autores profanos usaron esta imagería para exaltar a su hermosa se llevaron consigo un algo extra –toda la parte religiosa que el lenguaje del Amor poseía-, y cuando los autores devotos mostraron su devoción a Dios arrastraron a su vez un extra profano. Se concluye también que ningún buen poeta sacro (no hablo de teólogos ni filósofos) hablaría de Dios sin un lenguaje profano ni que, de igual manera, ningún autor enamorado ponderaría a su dama en términos que no fueran los religiosos.

Las palabras de Enrique de Montagudo¹³⁹ lo resumen todo:

No tocando en lo de Dios
no ay lisonja para vós.

David Caro Bragado
Universidad Complutense de Madrid

¹³⁹ En Lida de Malkiel 1977: 307.

APÉNDICE

FRANCISCO DE LA TORRE

Hipérboles conceptuales

Libros I y II:

“Tal a mis ojos la beldad divina,
del ídolo purísimo que adoro.” (soneto II, libro I, vv. 9-10)
“El ídolo purísimo que adoro,
deidad al mundo y en el cielo diosa.” (XI, libro I, vv.1-2)
“ídolo más divino y adorado” (XXXI, II, v.11)
“ídolo divino” (XXXII, II, v.11)
“simulacro” (XXV, I, v.9)
“[soy templo] a tu simulacro consagrado” (XXVIII, I, v.10);
“simulacro amado”(XI, I, v.14)
“simulacro” (XXV, II, v.11)
“mi simulacro amado” (XXXII, II, v.14)
“alma idolatrada, que yo adoro” (XXXVI, I, v.8)
“de quien tu nombre idolatrar desea” (canción I, II,v. 52)
“si la beldad idolatrada que amo” (oda III, II, v. 45)
“las serenas / lumbres del cielo, que idolatro” (soneto XXII, II, vv. 6-7)
“beldad idolatrada que amo”(oda II, II,v.45)
“serenas / lumbres del cielo, que idolatro” (soneto XXII, II, vv.5-6)
“Quedo de mármol simulacro eterno / a su templo terrible consagrado”
(soneto XVI, I, vv. 9-10)
“mi pecho / templo a su simulacro consagrado” (XXVII, I, vv.10-11)
“altar santo” (VII, I, v.3);
“alma idolatrada que adoro” (XXVI, I, v.8)
“adoro su lumbre clara” (XI, I, v.12)
“los soberanos / claros ojos que adoro” (XXVII, II, vv.12-13)
“ídolo divino y adorado” (XXXII, II, v.11);
“Al prado, y haya, y cueva, y monte, y fuente,
y al cielo desparciendo olor sagrado,
rindo de tanto bien gracias eternas”(VII, II, v.14)
Si la beldad idolatrada que amo,
como yo conocieras,
la arabia sacra en flor, en humo y ramo,
ardiendo le ofrecieras. (oda III, II, vv.45-48);
“sacra beldad” (oda II, II, v.49)
“sagrada lumbre” (XXXII, II, v.9)
“olor sagrado” (VII, II, v.13)
“celestial tesoro” (XXVI, I, v.5)
“causa celestial de mis enojos” (XXVIII, I, v.4)
“celestial idea” (XXVIII, I, v.14)
“mi cielo sosegado” (XXVI, I, v.9)
“mi cielo” (XXVII, I, v.13)
“a los cielos aspiré” (XXIX, I, v.7)
“más que al cielo rara” (I, II, v.3)

“las dos estrellas / al cielo más divinas” (II, II, vv.2-3)
 “más bella y más resplandeciente / que el claro cielo” (VIII, II, vv.1-2)
 “el cielo puro donde tengo el mío” (XXIII, II, v.10)
 “deidad del mundo” (XI, I, v.2)
 “en el cielo diosa” (XI, I, v.2)
 “visión divina” (XI, I, v.9)
 “a no dudar de su deidad aprendo” (XI, I, v.11)
 “belleza más divina” (XXII, I, v.11)
 “divina” (XXIV, I, v.115)
 “sobrehumana” (XXIV, I, v.4)
 “divina idea” (XXIV, I, v.10)
 “deidad” (XXIV, I, v.12)
 “deidad del alto coro” (XXVI, I, v.4)
 “divina / beldad” (I, II, vv.2-3)
 “divina lumbre” (II, II, v.11)
 “luz divina que me tiene ciego” (XXIII, II, v.11)
 “cielo soberano” (soneto XIII, libro I, verso 2)
 “belleza divina” (s. XXII, I, v. 11)
 “sobrehumana” (s. XXIV, I, v. 4)
 “celestial tesoro” (s. XXVI, I, v. 5)
 “causa celestial de mis enojos” y “celestial idea” (s. XXVIII, I, v. 4 y v. 14)
 “alma divina” (s. XXXII, I, v.10);
 “divina lumbre” (soneto II, libro II, verso 11)
 “gracia milagrosa” y “luz divina” (s. XXIII, II, v. 5 y v. 11)
 “condición inhumana” (s. XXXI, II, v. 6);
 “Dijo Damón; y oyó su endecha tierna
 Júpiter, y tronando en la alta cumbre,
 Iris resplandeció, y el cielo sacro” (XXV, II, vv.12-13)
 “El alma os reverencie, que os entiende,
 que el velo mortal, divina idea,
 no es gloria para vos la reverencia,
 que quien como deidad no os comprende
 aunque dé lo posible que desea,
 con no entenderos niega vuestra esencia” (XXIV, I, vv.9-14)
 “Cuya beldad humana, y apacible,
 ni se puede saber lo que es sin vella,
 ni vista entenderá lo que es el suelo” (s. XXIII, I, v 13)
 “Yo, que de la visión divina y rara,
 cual nunca vieron ojos soberanos,
 a no dudar de su deidad aprendo” (XI, I, vv.9-11)
 “La hermosura donde [...]
 está escondida más divina cosa
 [...] cielo puro donde tengo el mío” (s. XXIII, II, vv.7-8 y 10)
 “Salve, sacra beldad, cuya divina
 deidad hace dichosa
 nuestra infamada edad, en quien destina
 Cielo luz tan hermosa” (Oda III, II, vv. 49-52);
 “Si de vuestro sin par valor declaro
 lo que el alma me dice de continuo
 poco bien tiene el cielo cristalino

si al soberano vuestro le comparo” (soneto XXIV, I, vv. 7-8);
 “contemplo la divina y rara / beldad al mundo, más que al cielo clara” (s. I, II, vv. 2-3);
 “verso “no me admite en su reino, ni en su gloria” (XV, I, v.13);
 “Filis, más bella y más resplandeciente / que el claro cielo” (s. VIII, II, vv. 1-2)
 “No busca desangrada cierva
 con más ardor el agua [...] como mi alma a ti” (XXXI, II, vv.1-5);
 “Que con menos pasión de la que paso
 no pagaré la gloria que recibo” (XIV, II, vv.11-12).

Églogas:

“en el cielo diosa” (Égloga I, v.92)
 “diosa eterna” (I, 130)
 “divina Dafnis mía” (I, verso 256)
 “Filis divina y soberana” (II, 170)
 “rayo divino” (II, 215)
 “ninfa divina” (III, 67, 208 y V, 161, 164, 203 y 269)
 “deidad divina” (V, 258)
 “más que divina” (VI, 36)
 “beldad divina” (VI, 53 y 70)
 “divino rostro” (VI, 72)
 “diosa divina” (VI, 158)
 “divina luz hermosa” (VI, 370)
 “perfección celestial” (I, v.91)
 “celestial deidad” (I, v.260)
 “más que la luz del cielo hermosa” (I, v.265)
 “rayos celestiales” (II, v.63)
 “será[s] mi cielo deseado” (II, v.257)
 “belleza celestial” (IV, 131)
 “celestial belleza pura” (V, 70)
 “el mejor sello del cielo” (V, v.98);
 “gracia milagrosa” (I, v.267)
 “belleza milagrosa” (2 veces: I, 94 y IV, 233)
 “milagrosa” (V, 197)
 “belleza sobrehumana” (4 ocasiones: Égloga I vv, 105 y 129 y V, v.75 y VIII, v.146)
 “gracia sobrehumana” (V, v.145)
 “sobrenatural beldad” (V, v.202)
 “belleza sobrehumana” (V, v.209)
 “más que humana” (V, v.262)
 “rectora del cielo” (I, III)
 “beldad del cielo soberano” (2 veces: VI, 37 y 128)
 “la beldad soberana / en quien el cielo adoro” (Égloga II, versos 110-1)
 “esta gruta te consagro...” (III, v.30)
 “la divina beldad que adoro y temo” (VI, v.54)
 “adoro” (VI, v.225)

“de quien adora tu beldad eterna” (VII, v.104)
 “El venturoso Palmerón mirando
 la sobrenatural beldad que adora,
 la divina y eterna contemplando...” (V, vv.201-3)
 “a quien contino adoro” (V, v.114)
 “beldad que se adora” (V, v.179)
 “Y tú, cuya belleza sobrehumana
 admira el cielo, admira el mundo, admira
 la causa de los cielos soberana” (I, 105-7)
 “Esa beldad que a su principio admira” (II, 53)
 “Estando suspendido
 en aquella visión maravillosa
 a su sentido natural gloriosa” (IV, 139-41)
 “Tal era su belleza sobrehumana,
 que si vencido no viniera
 de hermosura de diosa soberana,
 aquesta respetara por primera” (V, 209-12)
 “Hermosura sobrehumana
 te hace respetar por diosa eterna;
 entre las soberanas soberana
 y entre las sempiternas sempiterna” (I, 129-32)
 “Aquel soberano y solo objeto
 del principio más alto de hermosura” (II, 70-1)
 “En el alma estará fijada eterna
 como en cosa de vida sempiterna” (II, 114-5)
 “Cuya belleza
 un no sé qué divino esclarecía” (V, 163-4)
 “Y tú, cruel y hermosa Galatea,
 salva ya la doliente ánima mía” (VI, 248-9)
 “¿qué gloria celestial pretendes darme
 si con mi Dafnis vienes a matarme?” (Égloga V, vv.95-96)
 “durísima presencia / en quien revela el cielo su grandeza” (I, 285-6);
 “de cuya celestial belleza pura,
 por célebres oráculos se entiende
 que es el bien que en el cielo se pretende” (V, 70-3)
 “de cuya gracia sobrehumana / el cielo y las estrellas son despojos” (V, 145-6);
 “cuyas extraordinarias excelencias / ni en el cielo tuvieron competencia” (V,
 167-8);
 “diosa sobrehumana / donde tiene beldad el cielo” (V, 260-1)
 “esa beldad / [...] hace resplandecer el cielo” (VI, 98-100)
 “[Lícida] donde tengo mi gloria señalada / como en parte divina y soberana”
 (VIII, 141-2)
 “Más que la luz del cielo hermosa,
 en quien el celestial sujeto espira
 cuya belleza y gracia milagrosa
 a su principio soberano admira” (Égloga I, 265-8)
 “Porque, señora, en cuanto
 tu vida se ausente,
 no muero totalmente;
 antes vive de mí la mejor parte,

pues para ti mi espíritu se parte
 como el descanso más glorificado
 que puede ser del alto cielo dado” (VI, 453-7)
 “¿qué más cielo que vella pretendiera?” (Égloga II, v.65)
 “Y yo sólo tan firme, cual tú esquivas,
 no dejaré de amarte mientras viva (Égloga 2, vv.103-04)
 eres] en quien revela el cielo su grandeza” (Égloga I, v,286)
 “Beldad soberana
 en quien el cielo adoro” (II, vv.111-12)
 “Y a Dios quedad, y con mi ninfa bella,
 que si esto es cielo, su deidad es ella” (II, vv.142-43, 155-56 y 168-69)
 “Cuya belleza celestial mirando,
 tan elevado se quedó advirtiéndolo,
 como si la divina inmensa viera” (Égloga IV, vv.131.33)
 “Ya que quieres que muera desamado,
 ya que quieres, señora, que yo muera,
 injusto premio de mi fe crecida:
 oye mi dolorosa voz postrera
 [...] y sea recibida,
 como del claro cielo,
 suelta del mortal velo,
 esta alma que merece gloria eterna.
 Porque en tu gran beldad la tuvo puesta
 como en la sempiterna
 que el cielo manifiesta;
 a quien su gloria de rigor merece ...” (Égloga V, vv.83-97)
 “paz, descanso y gloria” (Égloga I, versos 133-6)
 “cuya beldad, como la que se adora, / al mundo paz, al cielo gloria daba” (V,
 179-80)
 “con cuánta perfección, con cuánta humana / y celestial deidad el alma luce”
 (I, 259-60)
 “mi pastora / dando su luz a todo lo criado” (I, 294).

FERNANDO DE HERRERA

Inserción léxica de términos fuera de contexto:

Pasión

(36 ocasiones en metros castellanos):

Romance 1, v. 3; 2, vv. 10, 15, 19, 28, 33, 44; 3, v. 26; 5, vv. 11, 23; 7, v. 20; 8, vv. 41, 69; 10, vv. 8, 62; 11, vv. 18, 64, 78; 12, v. 44, 85; 13, vv. 4, 12, 20; 14, vv. 26, 30; 15, v. 41; 16, vv. 19, 41; 19, vv. 59, 60; 20, v. 19; 24, vv. 59, 98; 25, vv. 20, 81, 110.

(26 ocasiones en metros italianos):

Égloga I, v. 75; Soneto XI, v. 10; Eg. II, v. 15; S. XV, v. 12; Elegía IV, v. 110; E. VII, v. 44; E. I, vv. 30, 33; S. XXXVII, v. 9; S. XXXIX, v. 13; S. CIV; Canción V, v. 70; S. XXV, v. 7; E. III, v. 47; S. XXIX, v. 6; E. IV, v. 35; E. X, v. 70; Canción VII, v. 18; E. XII v. 3; E. II, v. 38; C. VI, vv. 37, 71; S. XXIII, v. 13.

Gloria

(37 ocasiones en metros castellanos):

Romance 1, v. 29; 2, vv. 25, 34; 3, v. 17; 4, v. 19; 5, v. 13; 6, v. 25; 9, vv. 47, 49; 10, vv. 25, 84; 12, vv. 14, 53, 70, 85; 13, vv. 1, 13; 14, v. 23; 15, vv. 24, 28, 64, 77; 16, vv. 11, 32, 57; 17, v. 89; 18, vv. 30, 62; 19, vv. 59, 81; 21, v. 24; 22, v. 19; 23, v. 32; 24, v. 16; 25, vv. 21, 36, 66.

(109 ocasiones en metros italianos):

Elegía 43, v. 5; E. I, v. 43; Soneto XII, v. 12; S. II, v. 32; S. XV, v. 9; S. XXVII, v. 14; E. III, vv. 10, 14; S. XVIII, v. 8; S. XXVIII, vv. 3, 13; S. XXXVI, v. 11; S. XXXIX, v. 11; E. IV, vv. 91, 107, 202, 221; S. XLIV, v. 7; S. LV, v. 7; S. XLV, v. 10; S. LIV, v. 10; Canción IV, v. 107; E. 4, v. 46; S. III, v. 13; S. V, v. 14; E. I, v. 43; S. XXIV, v. 14; S. XXV, v. 7; E. II, v. 40; S. XXXIII, v. 12; S. XXXV, v. 9; E. III, vv. 2, 49; S. XLV, v. 6; Sextina II, v. 39; E. IV, 22, 46, 50, 73; S. LI, v. 3; E. V, vv. 15, 28, 95; C. II, vv. 16, 26, 67; Sext. III, v. 19; S. LIX, v. 12; S. LX, v. 10; S. LXIII, v. 9; E. XVI, vv. 17, 76, 101; Estancias I, vv. 23, 28; E. VII, vv. 26, 62, 92, 98; Est. II, vv. 6, 47, 106, 123; S. LXXVIII, v. 10; E. X, vv. 16, 26; S. CI, v. 2; S. CIII, v. 13; E. XI, v. 29; E. XII, v. 1; S. CXVIII, v. 12; S. CXXI, v. 13; E. I, v. 67; S. XI, v. 14; S. XII, v. 4; S. XIII, v. 2; S. XXIX, v. 13; E. II, vv. 8, 40, 65; S. XX, v. 10; E. III, v. 47; E. IV, v. 15; S. XLVI, v. 4; Canción III, v. 46; S. XXXV, v. 9; E. X, v. 46; S. XXVI, v. 6; C. IV, v. 107; S. LXV, v. 14; S. LXXXV, v. 6; E. XI, vv. 12, 42, 184, 196; C. VII, vv. 14, 36; E. XII, v. 20; S. CIII, v. 13; S. CVIII, v. 13; S. CIX, v. 9; S. XCIX, v. 10; S. III, v. 14; S. X, v. 12; E. II, v. 35; S. XVII, v. 12; S. XXII, v. 14; C. III, v. 5; E. V, v. 47; S. LXXIV, v. 1.

Tormento

(55 ocasiones en metros castellanos):

Romance 2, vv. 30, 38, 41; 4, v. 53; 5, vv. 12, 60; 6, vv. 13, 31; 7, vv. 2, 24; 8, vv. 35, 103; 9, vv. 32, 52; 10, vv. 5, 67, 76, 136; 11, vv. 19, 85, 100; 13, vv. 9, 19; 14, v. 34; 15, vv. 24, 48, 70; 16, vv. 6, 22, 37; 17, vv. 8, 40; 18, vv. 44, 79; 19, vv. 35, 80; 20, vv. 15, 23; 21, vv. 14, 19; 22, vv. 4, 54; 23, vv. 24, 36, 64, 76; 24, vv. 35, 64, 128; 25, vv. 19, 32, 45, 68, 98.

(88 ocasiones en metros italianos):

Soneto 42, v. 7; S. 43, v. 8; S. II, v. 8; S. III, v. 8; Elegía I, v. 2; S. VIII, v. 4; E. II, vv. 5, 35; S. XIII, v. 4; S. XVIII, v. 2; S. XXI, v. 13; E. III, v. 49; S. XXXII, v. 6; S. XXXVI, v. 9; S. XXXII, v. 3; E. IV, vv. 85, 221; E. V, v. 124; S. I, v. 9; E. I, v. 46; S. XXV, v. 4; S. XXVII, v. 9; S. XXXVII, v. 14; S. XLVII, v. 9; S. XLVIII, v. 13; Sextina II, v. 15; E. IV, vv. 14, 37, 64; E. V, v. 92; S. LIX, v. 10; S. LX, v. 14; E. VI, v. 7; Estancias, I, vv. 13, 40; E. VIII, vv. 21, 41, 61; S. LXXII, v. 4; Est. II, vv. 59, 92, 108, 136; S. LXXIV, v. 4; S. LXXVIII, v. 12; E. IX, v. 11; S. LXXXV, v. 5; S. XC, v. 11; S. XCIV, v. 13; S. XCIX, v. 2; S. CIII, v. 12; E. XI, v. 30; E. XII, v. 22; S. CXV, v. 2; S. CXVIII, v. 13; S. CXIX, v. 4; E. I, vv. 37, 148; E. II, v. 8; S. XIX, v. 12; S. XIII, v. 11; S. XXV, v. 1; E. III, v. 34; S. XX, v. 6; S. XXVIII, vv. 47, 98; E. IV, v. 10; S. XLII, v. 4; E. V, v. 130; S. L, v. 12; S. LV, v. 9; E. VIII, v. 9; Canción IV, v. 117; S. XC, v. 11; E. XI, vv. 109, 131; Canción VII, v. 29; S. XCIX, v. 2; S. C, v. 11; E. XII, v. 33; S. CVIII, v. 7; S. IV, v. 13; S. X, v. 6; E. II, v. 36; S. XVI, v. 9; S. XXII, v. 2; E. V, v. 37; S. LXVII, v. 14; S. LXXIV, v. 4.

Fe

(5 ocasiones en metros castellanos): Romance 9, v. 40; 10, v. 29; 11, v. 80; 16, v. 14.

(13 ocasiones en metros italianos): Égloga II, v. 25; Soneto XXIII, v. 9; Elegía IV, v. 239; S. VIII, v. 14; S. LXIII; Elegía VI, vv. 38, 45; Estancias, I, v. 5; E. VIII, v. 101; Est. II, v. 113; S. CIII, v. 3; S. XX, v. 2; S. XCIX v. 1; S. LXXIV, v. 9.

Hipérboles por adjetivación:

“divina hermosura” (poema 70, verso 22); “divina y celestial belleza” (70, v. 76); “divina alteza” (73, 9); “divinos ojos” (119, 61); “divino resplandor” (156, 5); “divino esplendor de belleza” (206, 1); “divino valor” (248, 28); “divina fuerza que en vos veo” (275, 64); “mi alma siente ya el ardor divino / con dulzura amorosa” (291, vv. 49-50); “la luz divina / vuestra” (354, vv. 37-8); “divino aliento” (365, v. 25), “divino amor” (148, v.2), “tesoro celestial” (148, v.6), “inmortal grandeza” (148, v.10), “luz pura” (167, v.22), “inmortal hermosura” (173, v.47), “ardor sagrado” (200, v.3), “angélica belleza” (234, v.14), “ojos celestiales” (255, v.19), “celestial semblante” (259, v.4 y 365, v.20), “esplendor sagrado” (142, v.6), “celestial sirena” (377, v.7), “excelsa

luz divina" (385, v.52), "dulce bien del alma mía" (401, v.1), "divino entendimiento" (420, v.122), "inmortal belleza" (466, v.8), "eterna hermosura" (468, v.3), "angélica belleza" (poema 235, verso 14), "angélica armonía" (364, 9) y "ardor santo" (poema 263, verso 8); "¡Ay, mi sagrada Luz..." (poema 59, verso 9); "sagrada hermosura" (70, 95); "ardor sacro" (112, 81); "sacro fuego" (112, 42); "sagrado lucero" (170, 3); "rayo d'amor sagrado" (173, 58); "bello ardor sagrado" (199, 3); "sacra" (e48, 34); "Aquel sagrado ardor que resplandece / en la belleza de l'Aurora mía" (311, 1-2). : "eterna hermosura" (poema 135, verso 6); "inmortal merecimiento" (171, 7); "inmortal hermosura" (173, 47); "eterna belleza" (235, 14); "como su inmensa hermosura / i su valor, así será infinito" (275, 89-90); "que sois toda inmortal y soberana" (316, 14), "eterno ardor" (357, 6). "y el cielo se abre a vuestra lumbre pura" (poema 37, verso 34); "dorado cielo" (135, 6); "viera l'alma Belleza; que florece, / y esparce lumbre y puro ardor del cielo" (201, 78); "y dudoso de él, al mismo punto / vuelvo, y en tu fulgente Ponto admiro / su esplendor, i en el cielo, dividido" (221, 11-14); "celestes ojos" (240, 56); "la Celestial belleza de vuestra alma" (248, 25); "ojos celestiales" (255, 19); "sereno y celestial semblante" (259, 4 y 365, 20); "celeste fuego" (313, 16); "celestes luces bellas" (332, 51); "Aquel tierno semblante, venerado, / la bella Luz; de el cielo gracias llueve" (354, 76-7).

Hipérboles conceptuales:

"Esta belleza, que del largo cielo
 contiene 'en la más felice parte,
 a do con clara luz su luz reparte
 sereno deja el aire, alegre el suelo" (41, 14)
 "No habrá en el suelo nuestro, ni en el cielo
 hebras lucientes d'oro terso tales,
 ni d'amor tan hermosa red y llama.
 Ni aun en el cielo avrá, ni avrá en el suelo
 despojos de cabello ilustre iguales
 honor, o rica Trenza, de quien ama" (296, 9-14)
 "No gozo sin ti de alguna gloria,
 ni estoy de cosa alguna satisfecho.
 Tú sola eres regalo y mi alegría,
 tú sola eres eterna en mi memoria" (68, 129-132)
 "Mi bien, mi dulce amor; no quiera el cielo
 que yo ame otro" (68, 150-151)
 "Mas yo alegre en mi luz maravillosa
 a consagraros ando voy mi vida" (204, 5-6)

El poeta sólo vive por ella:

“Por vos viven mis ojos en su llama,
o Luz del alma, y las doradas hebras
la nieve rompen, y dan gloria al cuello” (248, 37-39)
“Oid atenta el son del tierno canto,
hermosa Estrella mía; que yo veo
en vuestra luz la llama, en quien levanto
ardiendo prestas alas al deseo.
Por vos venzo el dolor, y rindo el llanto,
i lleno de la gloria, que poseo;
hallo, que en vos mi pena se disculpa,
y en mi dichoso mal estoy sin culpa” (280, 1-8).

Aseveraciones hiperbólicas:

“deseo eterno de mi gloria pura” (70, 59)
“y contemplo por vos la suma alteza, / el celestial espíritu y la gloria” (70, 138-139)
“dando gloria / salistes” (170, 10-11)
“[ella] muestra su gracia y su grandeza” (221, 4)
“Yo veo el bien, que tuve, ya deshecho, / y mi segura fe, de cuitas llena” (266, 5-6)
“el espíritu vos halla” (280, 31)
“a quien más favorable aspira el cielo” (295, 48)
“[sois] glorioso Cielo en nuestro suelo” (295, 102)
“me llevase esta Luz serena y bella / que humilde reconozco por Señora” (365, 74-5)
“Siempre la honra ilustre y soberana
de mi fulgente Luz le diera parte
con verso y armonía más que humana” (69, 64-66)
“gracia, valor, ingenio, entendimiento / no visto en nuestra humana
compostura” (70, 92-93).

Superioridad de la dama:

“Jamás alzo las alas alto el cielo,
de rosados colores adornado,
mi tierno y amoroso pensamiento,
que de vos, ¡O Luz mía!, no olvidado,
temiese nombre dar al ancho suelo,
del serúleo Neptuno hondo asiento,
como ahora que el blando y dulce aliento
del manso Amor, que favorable espira,
temo para cantar la gloria vuestra,
si a la alma no me inspira
la lumbré que a subir al cielo adiestra;
porque para estimar tanta belleza,

no ay espíritu igual a su grandeza” (70, 1-13)
 “Que, fuera del Amor, virtud del cielo,
 pudo mostrar en lagrimas hermosas
 un nuevo efeto, nunca visto, al suelo” (255, 76-79)
 “a vuestra alteza ínclita” (255, 70)
 “Vuestro valor excede soberano
 al más claro i excelso entendimiento,
 y ciega vuestra luz resplandeciente
 los ojos del humano sentimiento” (295, 106-9).

Transfiguración de los amantes como del alma con Dios

“la perfecta luz busqué encendido” (poema 66, verso 48
 “Así fuese yo al cielo, que gobierna
 en cerco las figuras enclavadas,
 para siempre mirar sus luz eterna” (152, 214-216)
 “Trabajo dulce, amado sufrimiento,
 que sin pavor podéis llevarme al cielo” (210, 12-13)
 “¿No espero tornar al bien supremo [la dama]? (231, 15)
 “O mi vida, mi alma, bien, y gloria;
 y vos suspiros de amorosa suerte,
 por quien gané vencido la vitoria” (240, 49-51)
 “luz del alma” (255, 1);
 “Con la grande igualdad, que en la belleza
 vuestra mi alma tiene semejante;
 que trasfigure en mi vuestra grandeza” (280, 33-35)
 todo en vos [vos me habéis] transfigurado. (119, v.62)
 Con él mi alma, en el celeste fuego
 vuestro abrasada viene, y se transforma
 en la belleza vuestra soberana. (135, vv.9-11)
 “aquellas vivas luces, que al sagrado
 cielo ilustran con rayos de belleza” (119, 28-30)
 “Que será esta Luz pura de belleza,
 la fe del justo Amor en poca tierra vuelta...” (225, 9-10)
 “O Luz, gloria d’Esperia, y ornamento,
 criada por mostrarnos la belleza,
 del alto, y claro, y celestial asiento” (249, 46-48)
 “vi la luz y belleza y amor mío
 en la serena noche al cielo abierto” (299, 3-4)
 “Aquel bello resplandor de luz serena
 me miró blandamente de su alteza” (339 19-20)
 “Mas yo, que no levanto presto el vuelo,
 culpa del ser humano a vuestro asiento,
 gimo desamparado en este suelo” (300, 64-6)
 “Serena Luz, presente, en quien espira
 divino amor, que enciende y junto enfrena
 pecho gentil, que en la mortal cadena
 al alto olimpo glorioso aspira;
 ricos cercos y oro, do se mira

tesoro celestial de eterna vena;
 armonía de angélica sirena,
 que entre las perlas y el coral respira.
 ¿Cuál nueva maravilla, cuál ejemplo
 de la inmortal grandeza nos descubre
 la sombra del hermoso y puro velo?
 Que yo en esa belleza que contemplo,
 aunque a mi flaca vista ofende y cubre,
 la inmensa busco y voy siguiendo al cielo” (148)
 “Probó atento el artífice dichoso
 a la imagen impresa y forma pura
 hacer no inferior la hermosura,
 por quien Betis va al piélago pomposo.
 La gracia dio, dio el resplandor hermoso
 que en la nieve la púrpura figura,
 lumbré que a la tiniebla vence oscura,
 mas que todos osado y temeroso;
 pero la majestad de la belleza
 tierna, y serena gloria de la frente,
 y ojos dulces do el blando amor se cría,
 no pudo, y justo fue que su rudeza
 vuestra beldad no alcance floreciente,
 sola entre tantas, ¡oh ínclita María!” (258)
 “Aquel sagrado ardor que resplandece
 en la belleza de l’Aurora mía,
 mi espíritu moviendo, al pecho envía
 la pura imagen, que en mi alma crece.
 En ella esta fijada; y de allí ofrece
 al pecho su valor en compañía;
 y de sí mesma efetos altos cría;
 con que m’ingenio i nombre s’engrandece.
 Vuelo tan alto que con rayo fiero
 o con ardiente Sol fuera impedido;
 si no me diera aliento mi Luz pura” (311)
 “Mas ya que muero, como siempre espero;
 ni en Mar seré, ni en Río sumergido;
 que el mundo me dará la sepultura.”

Encarecimiento de la dama:

“divinos ojos” (119, v.61),
 “divino amor” (148, v.2),
 “tesoro celestial” (148, v.6),
 “inmortal grandeza” (148, v.10),
 “luz pura” (167, v.22),
 “inmortal hermosura” (173, v.47),
 “ardor sagrado” (200, v.3),
 “divino esplendor” (206, v.1),
 “angélica belleza” (234, v.14),

“ojos celestiales” (255, v.19),
 “celestial semblante” (259, v.4 y 365, v.20)
 “esplendor sagrado” (142, v.6),
 “angélica armonía” (364, v.9),
 “divino aliento” (365, v.25),
 “celestial sirena” (377, v.7),
 “excelsa luz divina” (385, v.52),
 “dulce bien del alma mía” (401, v.1),
 “divino entendimiento” (420, v.122),
 “inmortal belleza” (466, v.8),
 “eterna hermosura” (468, v.3).
 “Al día y cielo y suelo da[s] gloria” (258, v.10)
 “Inmortal hermosura, / rayo de amor sagrado” (295, vv.47-48)
 “Pensara que se abrió esta vez el cielo
 y mostró su poder y su riqueza,
 si no fuera la Luz del alma mía” (200, vv.12-14)
 “Con alteza y valor vuestra figura
 sin igual en mi alma resplandece” (393, vv.5-6)
 “Ya otras veces la vi [a la dama], y perdí contino,
 temiendo mi dolor, aquella gloria
 debida sólo a espíritu divino” (445, vv.43-45)
 “No puede merecer la suerte humana
 bien de tanto valor, porque encogiera
 en este corto espacio todo el cielo” (466, vv.-9-11)
 “Serena Luz del alma mía” (332, v.7)
 “Luz divina / vuestra” (354, vv.37-38)
 “Reconozco el valor y la grandeza
 en quien, de eterno ardor celeste coro,
 ensalzó de sus bienes el tesoro,
 y, desigual, me inclino a tanta belleza” (357, vv.5-8)
 “Tan rara perfección, tanta grandeza
 no sufre, como yo, mortal mudanza,
 es luego eterno su valor y alteza (891, vv.55-57)
 Sois toda inmortal y soberana” (316, v.14)
 “Tales sus dos estrellas gloriosas
 dan a mi alma claridad divina,
 que me enciende en mil llamas amorosas” (190, vv.79-81)
 “¡Oh Luz, gloria de Hesperia y ornamento,
 criada por mostrarnos la belleza
 del alto y claro y celestial asiento!” (249, vv.46-48)
 “Divina fuerza que en vos veo” (275, v.64)
 “Ausente de la Luz del alma mía” (112, v.18)
 “Luz de mi alma” (112, v.28)
 “Luces, que al estrellado y alto coro
 prestáis el bello resplandor sagrado” (142)
 “Ricos cercos dorados, do se mira / tesoro celestial de eterna vena” (148)
 “Pensará, se abrió esta vez el cielo,
 y mostró su poder y su riqueza,
 si no fuera la Luz del alma mía” (175)
 “os honro más y adoro” (142)

“Si yo puedo vivir de vos ausente,
fálteme siempre el bien, y ofenda el cielo” (268)
“cuanto os contemplo, tanto en vos me inflamo” (142);
“que yo, en esa belleza, que contemplo” (148).

El poeta muestra su devoción:

“[eres] mi fe y mi pensamiento soberano” (119, v.25)
“Nací para inflamarme en la pureza
de aquellas vivas luces que al sagrado
cielo ilustran con rayos de belleza” (119, vv.28-30)
“Sois vos mi Estrella sola, venerada
del alma que vos honra con firmeza,
aunque no agradecida, no mudada” (275, vv.76-78)
“Sólo de unos honestos, dulces ojos
tengo lleno mi alto pensamiento;
sólo de una belleza cuido y siento;
que da justa ocasión a mis enojos.
Sólo me prende un lazo; que en manojos
de oro esparce el Amor al manso viento;
sólo de una grandeza mi tormento
procede, que enriquece mis despojos.
No escucho otra voz, ni amo, y no me acuerdo
de otra gracia jamás, ni espero y veo
otro valor igual en mortal velo.
Si no fuese saber, que ausente pierdo
la gloria, que se debe a mi deseo,
nunca más bien de Amor me diese el cielo” (412)
“Vos honro humilde y vos adoro” (142, v.8)
“Porque a la eternidad de la Memoria,
por precio de beldad maravillosa,
consagro vuestro nombre yo en su templo” (357, vv.12-14)
“No veo
la Luz, que al alma da virtud crecida,
y pierdo el bien, que siempre ver deseo” (365, vv.64-66)
“La belleza / vuestra y serena luz, que humilde honoro” (357, vv.1-2)
“Yo [...] canto vuestra lumbre,
que me afina en las llamas de su gloria” (417, vv.13-14).

El alma del poeta tiende a la dama como el alma del creyente tiende a Dios:

“Yo [...] por senda trabajosa
sigo entre las tinieblas a su lumbre,
abrasado en su llama gloriosa” (249, vv.22-24)
“Al resplandor de la belleza pura
corre [el alma] encendida con tanta gloria
que ni otro bien ni otro placer procura” (249, vv.106-108)
“Levantando el alma de la tierra,

subiré a las regiones celestiales,
 do todo el bien y quietud se cierra” (249, vv.133-35)
 “Así fuese yo [...]

para siempre mirar su luz eterna;
 así sus luces puras y sagradas
 volviese siempre a mis vencidos ojos,
 y me abrasase en llamas regaladas” (249, vv.214-19)
 “Señora dulce mía,
 si pura fe, debida a vuestra alteza
 [...] en ver que oso y espero
 premio que se compare a su grandeza.
 Tanto por vos padezco, tanto os quiero,
 y tanto os di, que puedo ya atrevido
 decir que por vivo y por vos muero” (249, vv.238-246)
 Connigo irá el Amor igual en parte
 con la mitad del alma, que me alienta,
 que el resto vive en vuestra fe, que adora” (399, vv.9-11)
 “Cual vuela la paloma blanca y pura,
 tal en la gloria, que suspenso honoro,
 mi canto volará con voz segura” (275, vv.91-93)
 “Mi alma procura y ver desea
 vuestra serena faz, arde su fuego,
 sin que en ella su gloria y su bien vea” (401, vv.40-42)
 “Aquel vigor, aquel celeste fuego
 que enciende mis entrañas, me levanta
 de la oscura tiniebla y error ciego” (313, vv.16-18)
 “Fue en mi luego camino cierta guía / mi Luz” (260, vv.17-18)
 “Mi alma no soporta pesar tanto,
 y, el nudo que la estrecha desatado,
 ligera irá con vuelo acelerado,
 sin descansar siguiendo su ardor santo” (263, vv.5-8)
 “Yo veo
 en nuestra luz la llama en quien levanto,
 ardiendo, prestas alas al deseo” (280, vv.2-4)
 “Su llama [de la dama, y del amor por ella] en él enciende a quien la m ira,
 y en la virtud, que halla, soberana
 eleva el alma abrasada en alto vuelo.
 Y, con la gloria eterna que lo inspira,
 goza, excelsa y bellísima Diana,
 el sereno esplendor del alto cielo” (426, vv.9-14)
 “Alma bella, que en este oscuro velo
 cubriste un tiempo tu vigor luciente,
 y en hondo y ciego olvido gravemente
 fuiste escondida, sin alzar el vuelo;
 ya, despreciando este lugar, do el cielo
 te encerró y apuró con fuerza ardiente;
 y roto el mortal nudo, vas presente
 a eterna paz, dejando en guerra el suelo.
 Vuelve tu luz a mí, y del centro tira
 al ancho cerco de inmortal belleza,

como vapor terrestre levantado
este espíritu opreso, que suspira
en vano, por huir de esta estrechez;
que impide estar contigo descansando” (435)
“Nací yo destinado a vuestra llama” (337, v.9)
“Al sereno esplendor de luz ardiente,
de celestial zafiro a la belleza
la alma, volando en torno con presteza,
las alas rojas mueve dulcemente” (352, v.1-4)
“Cual baja el bello Amor del alto cielo,
con crispante esplendor esclarecido,
tal mi Luz pareció con encendido
vigor, que hace ilustre y rico el suelo.
Mis ojos, que gozan esta gloria,
son dichosos [...]” (413, vv.5-11).

Transfiguración de las almas en (y por) el amor de la dama:

“Con la grande igualdad, que en la belleza
vuestra mi alma tiene semejante,
que transfigure en mí vuestra grandeza” (280, vv.33-36)
“Todo en vos [vos me habéis] transfigurado” (119, v.62)
“Con él mi alma, en el celeste fuego
vuestro abrasada viene, y se transforma
en la belleza vuestra soberana” (135, vv.9-11).

Ella le hace llegar (al Paraíso):

“Que sea inmensa gloria, yo no niego,
pero por este paso, en alto vuelo,
do es sin vos imposible alcanzar, llevo,
y separada del umbroso velo,
como desea estar, mi alma pura
se halla alegre en el luciente cielo” (112, vv.43-48).

Otras hipérboles

“Ardientes hebras do se ilustra el oro,
de celestial ambrosía rociado
tanto mi gloria sois y mi cuidado
cuanto sois del amor mayor tesoro,
luces que al estrellado y alto coro
prestáis el bello resplandor sagrado,
cuanto es Amor por vos más estimado
tanto humildemente os honro más y adoro.
Purpúreas rosas, perlas de Oriente,
marfil terso y angélica armonía,

cuanto os contemplo tanto en vos me inflamo
 y cuanta pena el alma por vos siente
 tanto es mayor valor y gloria mía,
 y tanto os temo cuanto más os amo.” (142)
 “Cual del oro el cabello ensortijado
 y en mil varias lazadas dividido,
 y cuanto en más figuras esparcido
 tanto de más centellas ilustrado.
 Tal de lucientes hebras coronado,
 Febo aparece en llamas encendido,
 tal discurre en el cielo esclarecido
 un ardiente cometa arrebatado.
 Debajo el puro, propio y sutil velo,
 amor, gracia y valor y la belleza
 templada en nieve y púrpura se vía.
 Pensaba que se abrió esta vez el cielo
 y mostró su poder y su riqueza,
 si no fuera la Luz del alma mía. (175)
 “Desea descansar de tanta pena,
 conociendo ya tarde el desengaño,
 mi alma, hecha a su dolor extraño,
 y del perdido tiempo se condena.
 Ve su triste esperanza de ansias llena,
 poco bien, mucho mal, perpetua daño,
 y las glorias debidas cierto engaño,
 que el su dulce tirano al fin ordena.
 Siente sus fuerzas flacas y sin brío,
 y su deseo vano y peligroso,
 y medrosa levanta apenas el vuelo.
 Amor, porque no crezca en ella el frío,
 el fuego aviva do arde, y sin reposo
 busca y gime, hallando la luz del cielo.” (241)
 “Si yo puedo vivir de vos ausente,
 fálteme siempre el bien y ofenda al cielo,
 y al débil cuerpo mío en débil vuelo
 la alma, suelte del peso, no sustente.
 Si puedo respirar sin el presente
 vigor de vuestra luz, el impío suelo,
 lleno de eterna sombra y desconsuelo,
 entre el perdido número me cuente.
 Si padezco doliente y apartado,
 si se enajena el bien que en vos tenía,
 ¿Por qué no rompe el pecho esta mudanza?
 Si muero do se pierde mi cuidado,
 a mis ojos Amor ¿por qué no envía
 un solo rayo dulce de esperanza?” (268)
 “Al sereno esplendor de luz ardiente,
 de celestial safiro a la belleza l’alma,
 volando en torno con presteza,
 las alas rojas mueve dulcemente.

Amor, que d'este cielo nunca ausente
respira, le descubre su grandeza,
y de gloria mil bienes i riqueza;
que ella sola los conoce i siente.
Es este engaño siempre vâ, y se olvida
de quien cuidadoso de su afân la llama,
y en conocido error cansa i porfia.
Porque espera tal vez allí encendida
De aquellas puras luces en la llama,
hallar sepulcro igual a su osadía." (352).

Fuego de amor:

composiciones 106, 108, 109, 112, 119, 123, 142, 152, 153, 156, 179, 189, 206, 227,
248, 274, 275, 276, 280, 322, 337, 341, 346, 351, 366, 367, 370, 371, 375,
376, 377, 385, 389, 390, 391, 393, 399, 401, 444, 450, 568, 469.

FRAY LUIS DE LEÓN

Teorías sobre el amor:

1A pp. 104-05: “el ánima del amante vive más en aquel a quien ama que en sí mismo.”

1A p. 106: “el amor grande y verdadero rompe con todo.”

1B p. 251-52: “amor es una ánima que vive en dos cuerpos y el fin suyo es gozar y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y un ánima.”

2A p. 136-37: “es el cuidado del amor tan grande y está tan en vela en lo que desea que de mil pasos como dicen lo siente, entre sueños lo oye y tras los muros lo ve [...] Hace obras en quien reina diversas mucho de la común experiencia en los hombres.”

2B p. 286: “forzado está cualquiera que no está fuera del ser de hombre a amar a aquella persona que le ama.”

2B p. 288: “mientras mayor es [el amor] más movimientos hace dentro en el pecho donde reina.”

3A p. 147: “las mujeres apasionadas de amor desean tener presente a quien aman.”

3A p. 149: “[es efecto del amor] publicar su pasión.”

3A p. 149: “al amor sólo el amor le habla y le entiende y le merece.”

3A p. 149: “el verdadero amor ni se espanta ni se enflaquece [...] y no trata de encubrirse a nadie ni de buscar colores.”

3A p.150: “el perfecto amor viniendo al fin de su deseo y alcanzando la voluntad del que ama crece hasta venir a ser más alto y perfecto grado.”

3B p. 309: “el amor quiere decir aquello que me mueve a amar a otro.”

4A p. 167: “no se puede disimular el amor por aquella persona en que reina; luego le hace a él mismo pregonero de su pasión.”

5A p. 179 y 5B p. 343: “dícese del que ama que no vive consigo más de la mitad, y la otra mitad, que es la mejor parte de él, vive y está en la cosa amada.”

5A p. 181 y 5B p. 345: “no puede sufrir quien ama ver a su amado padecer.”

5A p. 181: “el amor no halla falta en lo que ama.”

5A p. 185: “es propio del verdadero amor crecer más y encenderse más cuanto más y mayores dificultades y peligros se le ofrecen.”

5A p. 188: “es natural del amor delectarse y como enseñorearse de traer siempre en la memoria y en la boca a lo que ama.”

6A p. 200: “no está la prueba y la fineza del amor en amar a una persona a solas sin compañía de otras. Antes, el mayor y más verdadero punto de él está

cuando, extendiéndose y abrasando a muchos, entre todos se señala y diferencia y aventaja particularmente con uno.”

6A p. 202: “el amor es unidad y no apetece otra cosa sino unidad.”

6B p. 368: “el amor tiene tan gran fuerza a los que se rigen debajo de sus fueros y muestra milagros en ellos.”

7A pp.: 221-225: 3 tipos de amor.

7A p. 224: “el que ama y es amado ni desea más de lo que ama ni le falta nada de lo que desea.”

8A p. 227 y 8B p. 386-87: “el verdadero amor [...] mientras más de él se goza, más se desea y más se precia; al contrario, el amor falso y vil, que es fastidioso y pone una aborrecible hartura.”

8A p. 229: “el que ama tiene llena su voluntad con la posesión de todo lo que desea; y así, no le queda deseo ni voluntad ni lugar para querer ni pensar en otra cosa.”

8A p. 229: “el grado más alto y de más subido amor [...] entre Dios y los justos, que es llegarle a amar bien [...] y en público y en secreto goza[r] de la suavidad de estos amores.”

8A p.231: “[la Esposa] métele en su casa y en lo más secreto de su alma hasta transformarse toda en él y hacerse una misma cosa con él.”

8B p. 388: “tales enamorados desean sus besos [de Dios], que es la perfecta unión con él”

8A p. 234 y 8B p. 394: “una de las condiciones de amor es que los enamorados hacen de gran memoria.”

8A p. 237 y 8B p. 398: “el amor es un señor muy fuerte, impacable [sic] cuando ha tomado posesión en el corazón de alguno.”

Enamorado/enamorarse

Prólogo A p. 96: “Dios herido de nuestros amores.”

Prólogo B p. 248: “Dios declaró su voluntad y amor a la humana naturaleza.”

1B p. 261: “Cristo está enamorado.”

1B p. 262: “[Dios], este gran enamorado.”

1B p. 264: “de quien Dios más se enamora.”

2B p. 290: “el divino enamorado desea grandemente gozar la diestra [=vida eterna].”

2B p. 291: “los enamorados de Dios.”

3B p. 308: “alma enamorada.”

4B p. 329: “el buen pastor enamorado.”

4B p. 334: “hacen enamorar al divino Esposo [...] este buen enamorado bien muestra el amor que tiene a su Esposa.”

4B p. 334: “el enamorado Esposo.”

5B p. 345: “el espíritu [está] enamorado de su Dios.”

6B p. 360: "[el Esposo] es muy fino enamorado."

6B p. 365: de quien Dios se enamora tanto.

6B p.368: "enamoradamente."

8B p. 396: "el Esposo se enamora de la Esposa."

8B p. 403: "Él se enamoró de ella [=la Esposa]."

Fuego/abrasarse/inflamarse (en el amor):

Prólogo A p. 96 y Prólogo B pp. 248-49: "amorosos fuegos de los divinos amantes, los encendidos deseos [...] ardientes sospiros [...] más vivo y encendido es el divino amor que el mundano."

Prólogo B p. 248: "encendidos por las llamas del divino amor."

1A p. 119: "concibe el Esposo nuevas llamas de amor."

1B p. 256: "encenderse en tu amor."

3A p. 149: "el amor se enciende."

3A p. 150: "encendido amor."

3A p. 153: "encendía en amor."

3A p. 153 y 3B p. 314: "encendido de amor [por su Esposa]."

3B p. 315: "está [el Esposo] abrasado por el amor de su Esposa."

4A p. 158: "la vista [de los que aman] abrasa el corazón [de los enamorados]."

4A p. 167: "el vivo fuego [del amor] [...] levanta llama."

4A p. 169: "encendido el Esposo en un nuevo y encendido amor."

4A p. 169: "[almas] derretidas de amor."

4B p. 332: "grande amor y ardiente deseo."

4B p. 326: "[la Esposa] inflamada en el amor divino."

5A p. 182: "Amor encendido."

5A p. 185: "[el amor] crece y se enciende."

6A p. 197: "enciéndese [el Esposo] en un nuevo y vivo amor."

6A p. 200: "el Amor abrasa."

7A p. 224: "es más feliz vida que acá se vive la de dos que se aman, y es muy semejante y muy cercano retrato de la del cielo, adonde van y vienen llamas del divino amor en que, amando y siendo amados los bienaventurados se abrasan."

8A p. 230: "[para sus enamorados] Él sólo es su deseo [...] [y] arden en vivo fuego."

8A p. 234: "te encendí [Oh, Esposo] en mi amor."

8A p. 236 y 8B p. 398: "el encendido amor que te tengo [Oh, Esposa]."

8A p. 237 y 8B p. 398: "el fuego de amor vence a todas las aguas."

8A p. 241 y 8B p. 405: "enciende el amoroso fuego de sus corazones."

8B p. 399: el encendido amor que [yo, el Esposo] te tengo."

8B p. 399: “las brasas de este fuego amoroso que arde en el corazón son brasas de llama de Dios.”

Hermosura de Dios:

1B p. 261: “siendo Dios tan hermoso.”

1B pp. 281-82: “perfecta y total belleza [...] hermosura y gracia [...] escogido en hermosura sobre los hijos de los hombres [...] bañados está tus labios en gracia.”

2B p. 283: “[Dios] es rosa del campo.”

2B p. 284: “flor maravillosa [...] suavísima flor.”

2B p. 285: “Dios es como un manzano.”

2B p. 296: “cuán bello [es Dios].”

2B p. 303: “aquel bello pastor.”

3B p. 315: “muy adornado y hermoso.”

5B p. 351: “cabeza de oro.”

5B p. 351: “blanco y colorado.”

5B p. 351: “ojos de paloma.”

5B p. 352: “muy graciosamente lleno todo su rostro.”

5B p. 352: “gracia y proporción.”

5B p. 352: “mejillas como hilera de plantas olorosas.”

5B p. 352: “rostro parejo y gracioso.”

5B p. 353: “sus labios son unas violetas o flores que dan mirra [...] graciosos en su hablar [...] enamora en oírlo.”

5B p. 353: “gracia y composición de las manos [...] como de oro [...] dedos y uñas rojos y relucientes como piedras preciosas.”

5B p. 354: “su pecho y vientre es blanco y resplandeciente, como un marfil muy pulido.”

5B p. 354: “las piernas son una columnas de mármol blanco, hechas con gentil medida y proporción.”

5B p. 354: “pies de muy gentil proporción redondos y muy agraciados [...] de oro [...] recios e incorruptibles.”

5B p. 357: “la boca y labios de este santísimo Esposo es hermosísima, dulcísima y muy suave.

5B p. 357: “pecho y corazón [...] lucio, recio y blanco como marfil.”

5B p. 357: “toda la vista deste divino Esposo es hermosísima y admirable que no puede acabar de comprehender ni decir.”

8A p. 230: “[Dios], acabada perfección y beldad infinita.”

“Gozar”:

Prólogo A p. 95: “las criaturas gozan de los grandes bienes de Dios.”

1B pp. 251-52: “Amor es una ánima que vive en dos cuerpos y el fin suyo es gozar y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y un ánima.”

1B p. 258: “gozar de tus regalados amores.”

1B p. 259: “gozar de sus reales dotes y riquezas.”

1B p. 260: “amores a tanto contento dan al que los goza.”

1B p. 281: “la belleza [...] tanto más apetito causa de ser gozada cuanto mayor ella es, por eso en el mismo punto que la Esposa considera cuán hermoso sea su Esposo es movida con el deseo de gozarle.”

1B p. 281: “[la Esposa] es movida con el deseo de gozarle.”

1B p. 282: “quería pues la Esposa gozar desta belleza.”

2A p. 133: “el sobrado gozo que recibió con los favores de su Esposo.”

2A pp. 139-40 y 2B p. 295: “al gozo de sus amores.”

2B p. 290: “el divino enamorado desea grandemente gozar de la diestra [=vida eterna].”

2B p. 297: “el gozo de sus amores.”

2B p. 304: “porque el amante todo el tiempo que tarda en gozar de lo que desea le parece más largo del que es.”

3B p. 312: “este divino Esposo da ahora a entender cuán segura debe estar su Esposa en su abrazo y en su tálamo, donde goza de su Esposo.”

3B p. 316: “holgándose y regocijándose eternamente con ella [Esposo y Esposa].”

4A p. 169: “encendido el esposo con un nuevo y encendido amor, lleno de increíble gozo.”

4B p. 339: “la Esposa desea que su Esposo venga a ella y goce y se agrade [...] de las buenas obras tuyas.”

4B p. 339: “todo lo que en mí se puede gozar es para vos [oh, Esposo].”

5A p. 177: “[la Esposa] ofrécele [al Esposo] a sí misma y combídale a que goce de sus amores.”

5A p. 178: “[el Esposo] vendrá a solazarse con ella.”

6E p. 363: “la Esposa es tan severa que ningún enemigo desvergonzadamente la osa acometer [...] con deseo de desbaratar [su] honestidad y de triunfar de ella, y gozar de su belleza.”

7L p. 218: “la codicia y afición que tienen [las dueñas] por gozarla, la cual ponía la Esposa con su hermosura en ellas y en todos los que la veían [...] oh, ¡quién te alcanzase y gozase, quién pudiese llegar a ti y, enredándose en tus brazos y dándote mil besos, coger el fruto de tus pechos y boca.”

7L p. 220: “toda soy de mi amado, todo lo quiero yo para él [...] y no hay que tratar de que quiera a otro [...] ni desee nadie gozarme.”

7A p. 225: “[la Esposa] combídale [al Esposo] [...] se gozan ambos [...] y lo que ella más pretende es el poder gozar a solas sin estorbos de gentes a su Esposo.”

7B p. 378: “no hay deleites ni placeres en el mundo mayores que verte y gozarte.”

7B p. 379: “y como quiera que la belleza es por sí amable y pone deseo de gozarla en cuanto puede quien la conoce.”

7L p. 380: “abrazándose luego gozaría de tus pechos los cuales me serían dulces como racimos de uvas, y luego darte mil besos [...] y gozaría también de la dulzura de tu boca.”

7B p. 381: “[la Esposa conoce] que en gozar de él [del Esposo] consiste todo su placer [...] procurando también que en este gozo ningún estorbo se interponga.”

7B pp. 381-82: “irse al campo y gozar el uno del otro.”

7B p. 382: “tú [oh, Esposo] gozarás de mis amores teniéndome siempre a tu lado en tu servicio.”

7B p. 383: “el continuo gozo del Esposo.”

7B p. 383: “sus ejercicios [de la Esposa] serán predicar [...] y enseñar su [del Esposo] ley a los otros [...] y gozarse viendo el provecho y acrescentamiento de los fieles.”

8A p. 227 y 8B p. 387: “[la Esposa] deseaba [...] algunos besos de su boca [...] gozando de él a sus solas [...] desea ahora tener más licencia [...] y gozar de sus besos en todo lugar y en todo tiempo.”

8A p. 228: “ella goza de los besos de su Esposo.”

8A p. 229: “el grado más alto y de más subido amor [...] entre Dios y los justos, que es llegarle a amar bien [...] y en público y en secreto goza[r] de la suavidad de estos amores.”

8A p. 231: “quiere la Esposa [...] gozarle.”

8A p. 231: “gozar totalmente de su amado.”

8A p. 233: “gozar de sus amores.”

8A p. 234 y 8B p. 394: “[la Esposa] goza tan dulcemente [de sus amores].”

8A p. 235 y 8B p. 395: “gozando del bien que por él [Esposo] gozo.”

8B p. 386: “una de las cosas que en el verdadero amor hay es el crecimiento suyo, que mientras más de él se goza, más se desea y más se precia.”

8B pp. 388-89: “[los enamorados de Dios] desean sus besos, que es la perfecta unión con Él; después van creciendo en este amor, amándolo cada vez mucho más, porque reciben nuevos y suavísimos regalos, y sienten grandes gustos espirituales, y gozan de Él como si estuviese presente [...] en público y en secreto gozando de la suavidad de estos amores.”

8B p. 391: “aquella facilidad de gozar totalmente de su amado.”

8B p. 391: “han gozado de estos besos.”

8B p. 392: “la dejen [a la Esposa] gozar de su amor.”

8B p. 392: “[el Esposo] gozoso de verla tan enamorada suya presto le concede nuevos favores de amor.”

8B p. 393: “gozar de sus amores con su Esposo [...] amoroso gozo.”

8B p. 394: “gozar de su Esposo.”

“Pasión”:

Prólogo A p. 97 y Prólogo B p. 248: “en ninguna otra Escritura se explicó la pasión del amor con más fuerza y sentido que en esta.”

Prólogo A p. 96: “pasiones y sentimientos.”

Prólogo A p. 99: “grandes pasiones o efectos de amor.”

Prólogo A p. 99: “en el ánimo enseñoreado de alguna vehemente pasión no alcanza la lengua al corazón.”

1B p. 256: “enamorados y apasionados.”

1B p. 275: “apasionados en cualquier afecto.”

2A p. 144 y 2B p. 302: “pasiones de amor.”

3A p. 147: “las mujeres apasionadas de amor.”

3A p. 149: “pasión de amor.”

4A p. 167: “No se puede disimular el amor por aquella persona en que reina; luego le hace a él mismo pregonero de su pasión.”

4A p. 167: “afectos y pasiones del corazón.”

4B p. 319: “esta pasión tiene gran fuerza en las cosas de regocijo y de amor.”

5A p. 186: “[el amor] es la mayor pasión de todas.”

8A p. 231: “pasión del amor.”

8B p. 396: “pasión de Cristo.”

Llegar a Dios por el amor:

Prólogo A p. 95: “ninguna cosa es más propia a Dios que el amor.”

1B p. 259: “viendo la grandeza de sus hermosuras [de Dios] [...] Él mire a la bajeza mía y por su gracia me quiera admitir a gozar [...] viendo yo, pues, esto, no puedo estar que vehementísimamente no le ame, le adore y le desee, antes poniendo en Él toda mi afición andaré siempre en su amor fuera de mí totalmente, por estar del todo, y vivir en Él.”

2B p. 299: “[Dios] mucho ama y mucho quiere ser amado.”

3B p. 313: “sus [del Esposo] amores [...] para que su Esposa entienda con cuánta razón lo debe amar.”

Inefabilidad de Dios:

Prólogo A p. 99: “en el ánimo enseñoreado de alguna vehemente pasión no alcanza la lengua al corazón, ni se puede decir tanto como se siente, y aun eso que se puede no se dice todo si no a partes y cortadamente.”

1A p. 126: “el dibujo de la pluma llega a lo que puede trazar la lengua, la cual es casi muda cuando se pone a declarar alguna gran pasión.”

5B p. 357: “toda la vista de este divino Esposo es hermosísima y admirable que no se puede acabar de comprender ni decir.”

Besos:

1B p.253: “estos besos que aquí la Esposa desea es la Evangélica doctrina hablada y publicada por la boca de Jesucristo, dulcísimos besos de diez sonidos.”

8A p. 227.

8B pp. 388-89.

Endiosamiento del alma:

1B p. 253: “juntar [a] los enamorados de Dios con él mismo y hacerles de naturaleza divina y a Dios hacerlo humano, de manera que los hombres por medio de este amor se pueden llamar Dios y Dios hombre.”

4A p. 157: “hermosura sobrehumana [de la Esposa].”

El amor de Dios es...:

1A p. 108: “ungüento derramado tu nombre.”

1B p. 256: “los dulces gustos del divino amor.”

1B p. 260: “andaré yo siempre regocijada, diciendo y cantando, apregonando y publicando tus amores más dulces que toda la dulzura y más suaves y gustosos que toda la suavidad [...] todos vernán a te amar deseando ser participantes de amores que tanto contento dan al que los goza.”

Otros:

1A p. 105: “los aficionados y los poetas las [almas] encarecen y suben hasta el cielo, cuando llaman a lo que aman “alma suya”.

1B p. 258: “todo mi bien de tu gracia viene [...] perdiéndote quedo yo perdida, desconsolada y sin bien ninguno.”

3B p. 315: “la sangre de Cristo es púrpura.”

4B p. 334: “tus labios derraman tanta dulzura como el panal de la miel.”

5B p. 345: “Dios llama a la puerta para que le abran, y hace frío afuera.

5B p. 353: “de los labios [del Esposo] mana una muy suavísima mirra.”

SAN JUAN DE LA CRUZ

Lo inefable:

“Sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística [...] con alguna manera de palabras se pueden bien explicar” (Prólogo, p.3)

“los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí.” (Prólogo, p.4)

“Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz en general [...] y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar” (Prólogo, p.4)

“modo de fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle” (Prólogo, p.4)

“un no sé qué que queda balbuciendo.” (VII, v. 35)

“y aquel entender y sentir ser tan inmensa la Divinidad que no se puede entender acabadamente” (VII, p.72)

“[hay 7] grados de amor por do se sube hasta este último” (XVII, p.118)

“el último y más estrecho grado de amor [es el más interior] [...] [en este último grado] está hecha la unión perfecta con Dios, [el] matrimonio espiritual [que es una] estrecha junta [y es] totalmente indecible y no se puede decir nada, así como del mismo Dios no se puede decir algo que sea como Él” (XVII, pp.118-19)

“[el alma a quien Dios ha dado su gracia] es amada de Él inefablemente” (=de modo que no se puede explicar) (XXIV, p.146)

“por más misterios y maravillas que han descubierto los santos doctores, y entendido las santas almas en este estado de vida, les quedó todo lo más por decir y aun por entender, y así, hay mucho que ahondar en Cristo; porque es como una abundante mina con muchos senos de tesoros que, por más que ahonden, nunca les hallan fin ni término, antes van en cada seno hallando nuevas venas de nuevas riquezas acá y allá” (XXXVI, pp. 186-87)

“el sabor y deleite que recibe [el alma], totalmente es inefable” (XXXVI, p.188)

[3] *COPLAS DEL MISMO, HECHAS SOBRE UN ÉXTASIS DE HARTA CONTEMPLACIÓN*

“balbuciendo” (v.16)

“embebido, / [...] absorto y ajenado, / que se quedó mi sentido / de todo sentir privado.” (vv.18-20)

“un entender no entendiendo” (v.23)
“cuanto más alto se sube, / tanto menos se entendía” (vv.32-33)
“y es de tan alta excelencia / a queste sumo saber, / que no hay facultad ni ciencia / que le puedan emprender.” (vv.46-48)
(= “docta ignorancia, lo inefable)

Fuego de amor:

“[Dios] suele hacer unos encendidos toques de amor [al alma], que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan al alma y la dejan toda cauterizada con fuego de amor [...] inflamando éstas tanto la voluntad en afición, que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor” (I, p.50)
“inflamación amorosa del corazón; y el alma por amor se resuelve en nada, nada sabiendo sino solo amor” (I, p.51)

“el alma [está] encendida en amor de Dios” (IX, p.78)

“[el alma] está padeciendo con fuego de amor [y desea] la posesión del Amado” (X, p.79)

“[el alma] arde de amor” (XII, p.88)

“el aire de amor refrigera y recrea al que arde con fuego de amor porque tiene tal propiedad este fuego de amor, que el aire con que toma fresco y refrigerio es más fuego de amor, porque en el amante el amor es llama que arde con apetito de arder más [...] un amor enciende otro amor” (XII, p.90)

“la visita de amor con que súbitamente las [almas] inflama en amor” (XVI, p.112)

“el Amado hace un toque sutilísimo al alma a veces [...] de manera que la enciende el corazón en fuego de amor” (XVI, p.114)

“la divina centella deja al alma abrasándose y quemándose en amor” (XVI, p.116)

“esta inflamación del corazón” (XVII, p.123)

“la pasión del gozo inflama el corazón a manera de fuego” (XXIX-XXX, p.166)

Noche oscura

“[yo salí] con ansias, en amores inflamada” (v.2)

“En la noche dichosa,
sin otra luz y guía,
sino la que en el corazón ardía” (vv.11-15)

Heridas de amor / flechas / muerte por amor / pena de amor/ llagas de amor:

“... me dejaste con gemido
[...] habiéndome herido” (I, v.2 y v.4)

“El alma, enamorada del Verbo Hijo de Dios, su Esposo, deseando unirse con Él [...] propone sus ansias de amor [...] estando ella herida de su amor [...] poderle gozar en gloria de eternidad” (I, p.46)

“Hiriéndome más de amor con tu flecha y aumentando la pasión y apetito de tu vista” (I, p.50)

“aquella herida de amor que hace Dios en ella [en el alma]” (I, p.51)

“Le parece al alma intolerable el rigor de que con ella usa el amor, no porque la haya herido (porque antes tiene ella las tales heridas de amor por salud), sino porque la dejó así herida, penando, y no la hirió más hasta acabarla de matar, para poder verse juntamente con Él en revelada y clara vista de perfecto amor” (I, p.51)

“[estas heridas de amor] las hace Él más para llagar que para sanar, y más para lastimar que para satisfacer, pues no sirven más de para avivar la noticia y aumentar el apetito, y por el consiguiente, el dolor. Estas se llaman heridas de amor, que son al alma sabrosísimas, por lo cual querría ella estar siempre muriendo mil muertes a estas lanzadas, porque la hacen salir de sí y entrar en Dios” (I, p.52)

“el que anda penando por Dios, señal es que se ha dado a Dios y que le ama” (I, p. 53)

“esta pena y sentimiento de la ausencia de Dios suele ser tan grande en los que van llegando a perfección, al tiempo de estas divinas heridas, que, si no proveyese el Señor, morirían, porque, como tienen el paladar de la voluntad y el espíritu limpio y sano, bien dispuesto para Dios, y en lo dicho se les da a gustar algo de la dulzura del amor que ellos sobre todo modo apetecen, padecen sobre todo modo, porque, como resquicios, se les muestra un inmenso bien y no se les concede: así, es inefable la pena y el tormento” (I, p.53)

“adolezco, peno y muero” (II, v.10)

“<<decilde que adolezco, peno y muero>> es como decir: pues adolezco y Él solo es mi salud, que me dé mi salud; y pues peno y Él solo es mi descanso, que me dé mi descanso; y pues muero y Él solo es mi vida, que me dé mi vida” (II, p.57)

“llagada el alma en amor” (V, p.67)

“y todos más me llagan,
y déjame muriendo” (VII, vv. 33-34)

“[el Alma] está muriendo de amor” (VII, 70)

“[hay 3 maneras de penar por el Amado:] la herida o enfermedad [...] la llaga de amor [...] morir, el alma vive muriendo que, matándola el amor, la hace vivir vida de amor, transformándola en amor [...] queda muriendo de amor, y más suave muere viendo que no se acaba de morir de amor” (VII, p.70)

“el alma está enferma o herida de amor de su Esposo [...] está llagada de amor” (VII, p.70)

“y haciendo porque mueras
las flechas que recibes” (VIII, vv. 38-39)

“son toques y heridas que de amor matan” (VIII, p. 74)

“... pues has llagado
aqueste corazón...” (IX, vv. 41-42)

“son las heridas de amor tan dulces y tan sabrosas, que, si no llegan a morir, no la pueden satisfacer, pero sonle [al alma] tan sabrosas, que querría la llagasen hasta acabarla de matar” (IX, p.76)

“el enamorado, cuanto más herido, está más pagado” (IX, p.76)

“pues eres Tú la causa de la llaga en enfermedad de amor, sé Tú la causa de la salud en muerte de amor” (IX, p.76)

“[el corazón] sanará con el deleite y gloria de tu dulce presencia” (IX, p.76)

“el corazón no puede estar en paz y sosiego sin su posesión [está] vacío, hambriento, solo, llagado y enfermo de amor, suspenso en el aire” (IX, p.77)

“soy a quien tú, llagada de amor, buscas; que también yo, como el ciervo herido de tu amor...” (XII, p.86)

“y así hace ahora el Esposo, porque, viendo a la esposa herida de su amor, Él también, al gemido de ella, viene herido del amor de ella; porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos y un mismo sentimiento tienen los dos” (XII, p.89)

“el amor de alma hace venir al Esposo corriendo a beber de esta fuente de amor de su esposa, como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llagado a tomar refrigerio” (XII, p.90)

“en soledad de amor herido” (XXXIV, v.170)

“Él está también (como ella está enamorada de Él) herido de amor de ella” (XXXIV, p.179)

“como ella [el alma] se enamoró de Él en la soledad, quedándose en ella herida de amor de Él” (XXXIV, pp. 180-81)

“Él, también herido de amor de ella [...] Él solo la guía a solas, entregándosele a sí mismo, cumpliéndole sus deseos” (XXXIV, p. 181)

Transformación Dios-alma:

“El alma que por unión de amor le ha de hallar [al Esposo] [...] comunicándose allí con Dios en amoroso y afectuoso trato” (I, p.48)

“El alma mucho se mueve al amor de su Amado Dios por la consideración de las criaturas, viendo que son cosas que por su propia mano fueron hechas” (IV, p.64)

“Qualquiera alma que ama de veras no puede querer satisfacerse ni contentarse hasta poseer de veras a Dios” (VI, p.68)

“Entrégate [a Dios] dándote todo al todo de mi alma, porque toda ella te tenga a ti todo” (VI, p.69)

“[el alma vive] por esencia, amor y deseo [de Dios]” (VIII, p.74)

“gozar y vivir la vida de Dios” (VIII, p.74)

“el alma más vive en lo que ama, que en el cuerpo donde anima” (VIII, p.74)

“[el alma tiene su vida en Dios] por esencia y por amor, por el amor con que le ama” (VIII, p.75)

“es verdad decir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado [...] tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno. La razón es porque en la unión y transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, ya cada uno se deja y da y trueca por el otro; y así, cada uno vive en el otro y el uno es el otro, y entrambos son uno por transformación de amor” (XI, p.84)

“[el alma] cuenta y canta las grandezas de su Amado, las cuales conoce y goza en Él por la dicha unión del desposorio” (XIII-XIV, p.92)

“ve el alma y gusta en esta divina unión [...] [y] entiende y goza de una inestimable refección de amor, que la confirma en amor” (XIII-XIV, pp.92-93)

“las virtudes y gracias del Amado [...], mediante la unión del Esposo, embisten en el alma y amorosísimamente se comunican y tocan en la sustancia de ella” (XIII-XIV, p.97)

“unión de amor” (XV, p.107)

“un mismo amor [...] de entrambos; y un mismo deleite el de entrambos” (XV, p.107)

“[el alma] goza en seguro de la participación de Dios” (XV, p.108)

“[aquí] el alma se transforma en Dios; según la cual transformación bebe el alma de su Dios según la sustancia de ella y según sus potencias espirituales [...] bebe amor suavísimo [...] en sentimiento de gloria” (XVII, p.120)

“se juntaron [...] ella entregándosele ya toda de hecho, sin ya reservar nada para sí ni para otro, afirmándose ya de ser suya para siempre” (XVIII, p.125)

“Él hízole merced de mirarla con amor, en lo cual la hizo graciosa y agradable a sí mismo, y por esa gracia y valor que de Él recibió, mereció su amor y tener valor ella en sí, para adorar agradablemente a su Amado y hacer obras dignas de su gracia y amor” (XXIII, p.142)

“Dios no ama cosa fuera de sí [...] Todo lo ama por sí, y el amor tiene la razón del fin, y así, no ama las cosas por lo que ellas son en sí. De donde amar Dios al alma es meterla en cierta manera en sí mismo, igualándola consigo, y así ama al alma en sí consigo, con el mismo amor que Él se ama” (XXIII, pp.143-44)

“[el alma] goza y siente deleite y gloria de Dios en la sustancia del alma ya transformada en Él” (XXVII, p.159)

“lleguemos a vernos en tu hermosura, esto es, que seamos semejantes en hermosura, y sea tu hermosura de manera que, mirando el uno al otro, se parezca a ti en tu hermosura, y se vea en tu hermosura, lo cual será transformándome a mí en tu hermosura; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura; y tú te verás en mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura; y parezca yo tú en tu hermosura, y parezcas tú yo en tu hermosura, y mi hermosura sea tu hermosura y tu hermosura mi hermosura; y seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tu hermosura misma será mi hermosura” (XXXV, p.182)

“la voluntad del alma está hecha voluntad de Dios; y así, el alma ama a Dios con voluntad de Dios, que también es voluntad suya; y así, le amará tanto como es amada de Dios, pues le ama con voluntad del mismo Dios, en el mismo amor con que Él a ella la ama” (XXXVII, p.191)

Noche oscura

“¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada” (vv.23-25)

Dios es feliz en el hombre:

“Esto ha de procurar el buen enamorado que no falte, pues por este medio [...] moverá más [...] a que Dios le tenga más amor y se recree más en su alma” (XII, p.90)

“es tan estrecho el amor con que el Esposo se prenda de la esposa en esta fidelidad única” (XXII, p.141)
(tema de la “caza cetrera de amor”) (XXII, p.141)

“el Amado se deleita en ella [en el alma] [...] que es de lo que ella más gusta: que guste su Amado” (XXVI, p.154)
“el Esposo Amado, el Hijo de Dios, v[iene] a deleitarse con ella [con el alma] [...] [Dios] se deleita en el alma en estos deleites de ella y se sustenta en ella, persevera en ella, como en lugar donde grandemente se deleita, porque el lugar se deleita de veras en Él” (XXVI, p.155)

Hermosura de Dios:

“Aquella infinita hermosura sobrenatural de Dios” (V, p.67)
“hermosura de su Amado” (V, p.67)
“hermosura invisible” (V, p.67)

“hermosura y excelencia” (VI, p.67)

“hermosura de Dios” (XV, p.109)

“estará Cristo Esposo tan hermoseado y tan gracioso de ver” (XXI, p.137)

“gracia y hermosura en mí dejaste” (XXIV, p.120)

“[el Esposo] vistió de su hermosura [a la esposa] (XXIV, p.145)

“los dulces brazos del Amado” (XXVII, p.135)

“Esposo dulcísimo” (XXXIX, p.202)

Endiosamiento del alma:

“las criaturas son como un rastro del paso de Dios, por el cual se rastrea su grandeza, potencia y sabiduría y otras virtudes divinas [...] haciéndolas acabadas y perfectas [...] las dejó vestidas de hermosura” (V, pp. 65-66)

“estando el alma unida con Dios en transformación de amor” (XV, p.108)

“el beso es la unión [...] en la cual se iguala el alma con Dios por amor” (XV, p.109)

“lo íntimo de su amor [de Dios] es la unión o transformación de amor en Dios” (XVII, p.118)

“embebida de amor [el alma] se endiosa y levanta” (XVII, p.122)

“[el alma] se inclina y mueve a Dios, por la grande ayuda y firmeza que tiene ya en Dios y perfecta conversión al bien” (XVIII, p.126)

“el amor que Él a ella tiene [...] y el amor que ella tiene a Él” (XXI, p. 134)

“estado de perfección [del alma]” (XXI, p.136)

“[Dios] imprime e infunde [en el alma] su amor y gracia, con que la hermosea y levanta tanto, que la hace consorte de la misma Divinidad” (XXIII, p.143)

“[el alma] está unida con el Esposo, y en el mismo Esposo está gozando y deleitándose en todas estas virtudes juntas” (XXV, p. 148)

“se entregó [el alma] a Él por unión de amor” (XXVII, p.157)

“el cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra” (XXVII, pp.157-58)

“se hace tal junta de las dos naturalezas y tal comunicación de la divina con la humana, que, no mudando alguna de ellas su ser, cada una parece Dios” (XXVII, p.158)

“la perfecta unión de amor entre el alma y Dios” (XXXV, p.181)

“no puede verse en la hermosura de Dios el alma y parecerse a Él en ella, si no es transformándose en la sabiduría de Dios, en que lo de arriba se ve y se posee” (XXXV, p.183)

“[el alma desea] transformarse bien en el amor” (XXXVI, p.187)

“[el alma] le ama [a Dios] estrechísima y subidamente, transformándose en Él” (XXXVI, p.188)

“el alma [había siempre pretendido] el entero y perfecto amor” (XXXVII, p.190)

“el alma [pretende] la igualdad de amor natural y sobrenaturalmente [...] y como ve el alma la verdad de la inmensidad del amor con que Dios la ama, no quiere ella amarle menos altamente y perfectamente; y para esto desea la actual transformación, porque no puede el alma venir a esta igualdad y entereza de amor, si no es en transformación total de su voluntad con la de Dios, en que de tal manera se unen las voluntades, que se hace de dos una y, así, hay igualdad de amor” (XXXVII, pp. 190-91)

“en esta transformación muestra Dios al alma, comunicándosele, un total amor, generoso y puro, con que amorosísimamente se comunica Él todo a ella, transformándola en sí [...], es propiamente mostrarla a amar [...] y así, aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada, pues un amor es el de entrambos” (XXXVII, p.191)

“amor perfecto” (XXXVII, p.192)

“[el alma pretende] amor perfecto” (XXXVIII, p.193)

“el alma, unida y transformada en Dios, aspira en Dios a Dios la misma aspiración divina que Dios, estando en ella, aspira en sí mismo a ella” (XXXVIII, p.194)

“Dios hace merced al alma que llegue a estar deiforme” (XXXVIII, p.194)

“las almas esos mismos bienes poseen por participación que Él por naturaleza; por lo cual, verdaderamente son dioses por participación” (XXXVIII, p.195)

“[el amor de Dios] transforma el alma en Dios” (XXXVIII, p.198)

“[cuando el alma] llega a tal grado de perfección de amor, la posee el fuego de amor, llena y cumplida y suavemente” (XXXVIII, p.199)

Posesión y gozo:

“[poseer a Dios] es todos los deleites de la voluntad” (II, p.56)

“[los ángeles] contéplanle [a Dios] y gózanle. [los hombres] ámanle y deséanle” (VII, p.71)

“[el alma desea morir de amor para] poder gozar del amor con libertad” (VIII, p. 74)

“gozar y vivir la vida de Dios” (VIII, p. 74)

“[el alma, de buena gana, piensa que] pudiera gozarse con su Esposo para siempre, y quedarse al descubierto con Él” (XII, p.88)

“el alma goza” (XV, p.109)

“en la unión con su Amado se gozan y poseen bienes” (XVII, p.120-121)

“No se goza sino de Dios [...] todos los apetitos van sólo a Dios” (XIX, p.128)

“tratando y gozando a Dios en fe y amor” (XX, p.133-34)

“ambos gozan en el amor común que el uno tiene al otro” (XXI, p.134)

“[el alma] en el mismo Esposo goza y se deleita” (XXV, p.148)

“ella a solas se lo posee [...] y a solas se lo goza” (XXXII, p.173)

“[el alma] quiere recibir el gozo y sabor del amor” (XXXV, p.181)

“[el alma] siempre se quiere andar saboreando en sus gozos y dulzuras, que son el ejercicio de amar interior y exteriormente” (XXXV, p.182)

“las mercedes que en este estado se gozan” (XXXIX, p.199)

“se recojan a gozar de los deleites que él [el espíritu] goza” (XXXIX, p.201)

“el alma goza” (XXXIX, p.201)

Enamoramiento:

“el alma, enamorada del Verbo Hijo de Dios” (I, p.46)

“El que está enamorado de Dios vive siempre en esta vida penado” (I, p.53)

“de ti más me enamoro” (VII, p.72)

“Él le ha robado [el corazón] por el amor con que la ha enamorado” (IX, p.76)

“[el alma] se enamora de Dios” (XIV, p.106)

“enamorando al alma de Dios [moviéndose] con amor a más amor” (XV, p.110)

“enamorada de Dios” (XX, p.133)

“estrechamente se enamoró Dios de ella” (XXII, p.139)

“Él está tan enamorado de ella [...] Él grandemente se enamora de ella” (XXXIV, p.180)

Amante:

“almas amorosas” (Prólogo, p.3)

“Cuando Dios es amado de veras, con gran facilidad oye los ruegos de su amante”

“[el Amante] fuera de Él nada ama” (I, p.49)

“amante”

“fiel amor” (II, p.54)

“no puede dejar de desear el alma enamorada la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado, porque, de otra manera, no sería verdadero amor. El cual salario y paga no es otra cosa –ni el alma puede querer otra- sino más amor, hasta llegar a estar en perfección de amor” (IX, p.78)

“Dios es espíritu de amor” (XIV, p.104)

“este lecho florido es el pecho y amor del Amado” (XV, p.107)

“el amor que Él tiene al alma es inestimable” (XXI, p.138)

“Dios se prendó mucho de este su cabello de amor” (XXII, p.139)

“cuánto ama Dios al amor fuerte” (XXII, p.139)

“[al Esposo] le hace llaga de amor [la esposa] por la gran ternura del afecto con que está aficionado a ella” (XXII, p.139)

“Dios, amándonos primero, nos muestra a amar pura y enteramente como Él nos ama” (XXXVII, p.191)

Proverbios VIII, 31: “Mis deleites son los hijos de los hombres”

Perfección de amor:

“no puede dejar de desear el alma enamorada la paga y salario de su amor, por el cual salario sirve al Amado, porque, de otra manera, no sería verdadero amor. El cual salario y paga no es otra cosa –ni el alma puede querer otra- sino más amor, hasta llegar a estar en perfección de amor”

“el alma que ama a Dios no ha de pretender ni esperar otra cosa de Él, sino la perfección del amor” (IX, p.78)

“llega el alma a tal transformación de amor que es matrimonio espiritual [...] perfecta figura de transformación de gloria” (XI, p.85)

“el amante no puede estar satisfecho, si no siente que ama cuanto es amado” (XXXVII, p.190)

ROMANCE 7:

“en los amores perfectos

esta ley se requería:

que se haga semejante

el amante a quien quería” (vv.15-18)

El alma vive por Dios / alma y amor:

“espíritu fecundo de amor”

“almas amorosas” (Prólogo, p.3)

“efecto de amor y afición en el alma” (Prólogo, p.4)

“el intento del alma [...] es pedir la devoción afectiva y sensible” (I, p.47)

“[Dios] de tal manera al alma que la hace salir de sí y de sus quicios y modos naturales, clamando por Dios [...] como si dijera [el alma]: <<Esposo mío, en aquel toque tuyo y herida de amor [...] levantásteme a ti, clamando por ti, desasida ya de todo para asirme a ti” (I, p.52)

“yo a ti todo quiero” (VI, p.69)

“[el alma vive] por esencia, amor y deseo [de Dios]” (VIII, p.74)

“vehemente amor” (VIII, p.74)

“[el alma tiene] grandes fervores y ansias de amor” (XII, p.85)

“grandes deseos y fervores de amor” (XII, p. 85)

“[el alma desea] estos divinos ojos” (XII, p.85)

“espíritu de amor que causa en el alma vuelo de contemplación” (XII, p.88)

“el Espíritu Santo es amor” (XII, p. 89)

“[las almas] encuentran con el Amado en unión de amor” (XVI, p.113)

“[el alma, inflamada y mudada en amor] se aniquila y deshace en todo lo que no es amor, y se queda no sabiendo otra cosa sino amor” (XVII, p.123)

“[todas las habilidades y potencias del alma están puestas] en ejercicio de amor [...] Se mueven por amor, haciendo todo lo que hacen por amor y padeciendo por amor todo lo que padecen [...] Siempre [todo] le causa [al alma] más amor y regalo en Dios” (XIX, p.130)

“el que anda enamorado de Dios no pretende ganancia ni premio, sino sólo perderlo todo y a sí mismo en su voluntad por Dios, y ésa tiene por su ganancia” (XX, p.133)

“mirar Dios es amar Dios” (XXII, p.140)

“lo que el alma hace en el Amado [...] es amar en continuación de unión de amor” (XXV, p.151)

“consumada unión de amor en que está el alma hecha divina y Dios por participación” (XXVII, p.158)

“el fin de todo es el amor” (XXXVII, p.190, nota 524)

“el fin del alma es amar” (XXXVII, p.190, nota 526)

Salmos LXI, 2-3: David: “¿Por ventura no estará mi alma sujeta a Dios? Sí, porque de Él rengo yo mi salud, y porque Él es mi Dios y mi Salvador.”

Act. XVII, 28: San Pablo: “En Dios tenemos nuestra vida, y nuestro movimiento y nuestro ser.”

LOPE DE VEGA

Descripción física de la dama (*Rimas Humanas*) y de Dios (*Rimas Sacras*)

PARTE DEL CUERPO	<i>RIMAS HUMANAS</i>	<i>RIMAS DIVINAS</i>
CABELLO	“lazos del arco [de Amor]” (68, vv.1-8)	“cabeza de oro” (XLVI, v.3), “cabello como cogollo de la palma” (XLVI, v.4), “cabello hermoso” (LM, 261-62), “cabellos envidiados por los rayos del sol” (LM, 779-80)
PESTAÑAS		“arcos orientales” (LM, 251)
FRENTE	“serena frente” (7, v.4), “de jazmín” (143, v.4)	“blanca frente” (LM, 777)
OJOS	“ ojos bellos ” (4, v.10; 7, v.4; 53, v.1; 127, v.1), “hermosos ojos” (41, v.1; 34, v.1; 43, v.5; 50, v.5; 108, v.7), “luces bellas” (43, v.9; 106, v.9), “ luz del suelo [y] estrellas” (43, v.13; 81, v.13), “dos cielos azules” (50, v.12), “dulces ojos claros ” (88, v.1), “ojos de mayor gracia y hermosura” (98, vv.1-2), “mis luces bellas” (105, v.9), “dos estrellas” (105, v.12), “ ojos claros ” (133, v.4), “dulces ojos” (162, v.14)	“ojos piadosos” (XIV, v.5) “ ojos bellos ” (LXVIII, v.6; LM, 777), “ojos bellos celestiales” (LM, 249 y 267), “ clarísimos luceros , / más que las luces de los cielos claros ” (LM, 365-66), “ojos celestiales / ... [de] luz hermosa” (LM, 393-94)
ROSTRO	“bella” (3, v.14), “blanco” (18, v.3; 25, v.3), “tu beldad ” (18, v.6; 25, v.6; 179, v.5), “tan bella ” (146, v.13), “belleza singular” (155, v.1) “nieve” (148, v.3; 155, v.12) “ hermosa ” (1, v.12; 14, v.12; 68, v.3; 72, v.9; 95, v.12; 152, v.1; 153, v.13; 155, v.11), “nieve en blancura ” (155, v.12), “tu hermosura ” (39, v.11; 108, v.4; 156, vv.1-2 y v.12; 156, v.1;	“ hermosura ” (XVIII, v.12; XXIX, v.13; XXXIV, vv.8 y 11; XLVI, v.2; LXXIII, v.2; XCI, v.3), “ bello ” (XLVI, v.2), “tanta belleza ” (XXXI, v.8; XXXVIII, vv.3 y 13), “ blanco y encarnado ” (LXXXVI, vv. 1 y 14), “santo” (LM, 223), “ hermosura humana” (LM, 243), “tan bello ” (LM, 247), “ hermoso entre los hombres” (LM, 369), “ cándido jazmín y rosa ” (LM, 396)

	164, v.11; 179, v.13; 179, vv.8 y 13), “sol de hermosura ” (155, v.5), “ jazmín, narciso y rosa ” (8, v.8; 156, v.3), “amarillo clavel que arde entre su nieve” (174, vv.7 y 8), “natural copia del cielo y las estrellas” (175, vv.1-4)	
LABIOS	“[labios de] rosa ” (18, v.2; 25, v.2; 143, v.4), “dulces labios” (127, v.5), “corales” (148, v.3)	“ rosas encarnadas” (<i>LM</i> , 256)
BOCA	“serena boca” (154, v.9)	“tu boca como lirio que derrama / licor al alba” (XLVI), “divina boca [de] corales” (<i>LM</i> , 253), “divina boca hermosa” (<i>LM</i> , 505), “boca de cielo” (<i>LM</i> , 737)
DIENTES	“blancos y menudos dientes” (127, v.6), “el arco de marfil bruñido / de sus dientes” (158, vv.9-10)	“perlas del alba” (<i>LM</i> , 255)
CUELLO		“de marfil” (XLVI, v.6), “que al más cándido mármol excedía” (<i>LM</i> , 258)
CUERPO	“planta hermosa” (8, v.5) “cuerpo tierno ” (41, v.10) “cuerpo de cristal” (60, v.6)	“cuerpo santo” (XLVII, v.1) (<i>LM</i> , 598), “pecho fácil, tierno y pío” (XXXII, v.11), “luminoso cuerpo soberano” (L, v.10), “cuerpo tierno ” (<i>LM</i> , 340), “proporción divina” (<i>LM</i> , 371), “no puede haber cosa más linda / que ese roto desnudo cuerpo santo” (<i>LM</i> , 481-82), “cuerpo hermoso” (<i>LM</i> , 659) (<i>LM</i> , 723), “divino cuerpo” (<i>LM</i> , 752)
BRAZOS		“brazos poderosos” (XIV, v.4) “divinos” (<i>LM</i> , 92)
MANOS	“ bella mano” (152, v.3)	“eterna” (L, v.12), “mano bellísima ” (<i>LM</i> , 259), “soberanas manos celestiales” (<i>LM</i> , 489)
PIES	“tiernas plantas” (8, v.13)	“pies hermosos ” (XIV, v.8), “pie sagrado” (XV, v.5), “pies divinos” (XVII, v.14), “plantas puras” (XVIII, v.8), “precioso nardo” (<i>LM</i> , 130),

		<p>“pies de oro” (<i>LM</i>, 136), “soberanos” (<i>LM</i>, 409), “pies hermosos de nieve y claveles” (<i>LM</i>, 781-82), “pies tan bellos” (<i>LM</i>, 786)</p>
HABLA	<p>“dulce lengua” (127, v.5), “tono regalado” (127, v.9), “clara voz” (127, v.10), “lengua de clavel” (189, v.4),</p>	<p>“silbos amorosos” (XIV, v.1), “dulces silbos” (XIV, v.8), “voz fuerte y piadosa” (<i>LM</i>, 563)</p>
PECHO		<p>“fácil, tierno y pío” (XXXII, v.11)</p>
OTROS	<p>“la que sin igual” (4, v.2), “mi sol” (7, v.3 y 16, v.12), “nieve y rosa” (8, v.8), “gentil” (18, v.6) “gentil” (25, v.6), “la imagen más hermosa y linda” (36, v.7), “alma noble, una real pureza” (60, v.5), “tan altas perfecciones” (103, v.4), “sol divino” (108, v.1), “vivo ingenio” (127, v.9), “serena calma” (127, v.11), “lucero, alba, sol día, / perla, oro, diamante” (146, vv.5-6), “ingenio raro” (155, v.1), “alma dichosa” (155, v.6), “bien de naturaleza el más perfeto” (155, v.10), “jazmín, narciso y rosa” (156, v.3), “ángel divino” (179, v.1), “imagen pura” (179, v.6), “en quien el armonía y compostura / del mundo superior contemplo y veo” (179, vv.10-11), “beldad que del artífice superno / imagen pura fuiste” (179, v.5)</p>	<p>“tu grandeza” (XVII, v.4 y XXXVIII, v.2), “dulcísimo bien” (XX, v.9), “luz de mis ojos” (XXIX, v.1), “dulce vida mía” (XXXIII, v.1), “aquel bien que todo bien excede” (XLI, v.7), “mi dulce amor” (LXXIII, v.10), “más galán y franco” (LXXXVI, v.8), “precioso nardo” (<i>LM</i>, 113), “blanco cisne” (<i>LM</i>, 356), “jazmín y rosa” (<i>LM</i>, 396)</p>

VOCATIVOS REFERIDOS A LA AMADA	VOCATIVOS REFERIDOS A DIOS
<p>“bella Lucinda” (3, v.14)</p> <p>“Lucinda hermosa” (14, v.12; 155, v.11)</p> <p>“Laura gentil” (25, v.6)</p> <p>“señora” (32, v.13; 60, v.2; 95, v.2; 96, v.9; 168, v.6)</p> <p>“hermosos ojos” (41, v.1)</p> <p>“ojos” (43, v.1; 108, v.9)</p> <p>“Lucinda mía” (44, v.12)</p> <p>“dulces ojos claros” (88, v.1)</p> <p>“ojos de mayor gracia y hermosura” (105, v.1)</p> <p>“mis dos estrellas” (106, v.12)</p> <p>“mi dulce amiga” (140, v.13)</p> <p>“hermosa Parca [...] hiladora famosa” (152, vv.1 y 5)</p> <p>“belleza singular” (155, v.1)</p> <p>“ingenio raro” (155, v.1)</p> <p>“Etna de amor” (155, v.3)</p> <p>“sol de hermosura” (155, v.5)</p> <p>“entendimiento claro” (155, v.5)</p> <p>“alma dichosa en cristalino velo” (155, v.6)</p> <p>“norte del mar” (155, v.7)</p> <p>“admiración del suelo” (155, v.7)</p> <p>“émula al sol” (155, v.8)</p> <p>“milagro del Autor de cielo y tierra” (155, v.9)</p> <p>“bien de naturaleza el más perfeto” (155, v.10)</p> <p>“nieve en blancura” (155, v.12)</p> <p>“fuego en el efeto” (155, v.12)</p> <p>“paz de los ojos” (155, v.13)</p> <p>“Ángel divino” (179, v.1)</p> <p>“beldad del artífice superno” (179, v.5)</p> <p>“centro del alma venturosa mía” (179, v.9)</p> <p>“querido manso mío” (189, v.1)</p>	<p>“dulcísimo Bien” (XX, v.9)</p> <p>“luz de mis ojos” (XXIX, v.1)</p> <p>“luz del alma” (XXXI, v.10)</p> <p>“dulce vida mía” (XXXIII, v.1)</p> <p>“luz divina sobre todas pura” (XXXIV, v.5)</p> <p>“divina luz” (XXXVI, v.7)</p> <p>“dulce Jesús mío” (XL, v.2)</p> <p>“mi buen Jesús” (XLIX, v.12)</p> <p>“vida de mi vida” (LXXIII, v.1)</p> <p>“mi dulce amor” (LXXIII, v.10)</p> <p>“dulce Señor” (LXXXV, v.1)</p> <p>“Jesús dulcísimo” (LXXXIX, v.10)</p> <p>“precioso nardo” (<i>LM</i>, 43)</p> <p>“dulcísimos amores” (<i>LM</i>, 255)</p> <p>“mi vida” (<i>LM</i>, 266)</p> <p>“vida mía” (<i>LM</i>, 281)</p> <p>“dulce Esposo” (<i>LM</i>, 306)</p> <p>“mi Esposo” (<i>LM</i>, 317) (<i>LM</i>, 381)</p> <p>“alegría de los cielos” (<i>LM</i>, 381)</p> <p>“mi bien” (<i>LM</i>, 329)</p> <p>“dulcísimo Jesús” (<i>LM</i>, 357)</p> <p>“mi Jesús” (<i>LM</i>, 434)</p> <p>“mi amor, mi bien y mi querido Esposo” (<i>LM</i>, 442)</p> <p>“mi bien, mi luz, mi amor, mi Dios, mi Esposo” (<i>LM</i>, 760)</p> <p>“vida del alma” (<i>LM</i>, 377)</p>

Poeta sufre (*Rimas Humanas*)

- “Tristezas mías” (2, v.4)
“Mi disgusto” (2, v.12)
“Falsas alegrías” (2, v.5)
“Triste de mí” (5, v.9)
“He llorado [...] lágrimas tantas” (8, v.10)
“Mi amargo lloro” (8, v.11)
“el llanto mío” (9, v.8)
“Mi tormento esquivo” (11, v.1)
“Mi tormento” (11, v.2)
“Desesperado vivo” (11, v.4)
“El triste pensamiento” (11, v.6)
“Cuitado yo” (11, v.9)
“El mal en mi salud su curso hace, / y cuando llega el bien es poco y tarde”
(11, vv.13-14)
“Estoy celoso” (12, v.14)
“Llantos crecieron la tristeza mía” (19, v.4)
“El dolor que paso” (19, v.14)
“Muero” (21, v.14)
“Yo triste [...] muero” (22, vv. 12 y 14)
“El vivir me cuestas” (22, v.12)
“Llore tanto” (22, v.14)
“Mi bien perdido” (23, v.2)
“Placer fingido” (23, v.6)
“Mis daños” (23, 11)
“Mi esperanza loca” (32, v.8)
“Mi desdicha” (32, v.12)
“Tengo la pena” (34, v.2)
“Mis quejas tristes” (37, v.1)
“Mis tiernas lágrimas” (37, v.3)
“Mi mal” (37, v.6)
“Muero” (37, v.11)
“Muerto” (39, vv. 1,3,5,10,11)
“Pasos engañados” (40, v.1)
“[mi] alma sus engaños llora” (40, v.8)
“Pasos ciegos de mi edad perdida” (40, v.9)
“Triste suerte” (40, v.12)
“Crueldad que usáis conmigo” (41, v.9)
“Tal hielo” (41, v.14)
“Pensamientos tristes” (42, v.1)
“En [mis] desengaños” (42, v.8)
“[heridas] mortales en dolor [...] / y heridas inmortales” (44, vv.13-14)
“Muero ausente” (45, v.1)
“Llanto mío” (45, vv.3 y 9)
“Mis desvaríos” (45, v.6)
“Mis penas” (45, v.10)
“Mi daño” (47, v.10)
“Desengaño” (47, v.14)
“Tengo mis ojos de descanso faltos” (48, v.11)

“El llanto” (48, v.12)
 “Remedios vanos” (50, v.5)
 “Creció mi desvarío” (50, v.6)
 “Mis lágrimas” (50, v.8)
 “Celos” (50, v.14)
 “Mi bien perdido” (52, v.12)
 “Mi daño” (53, v.7)
 “Perdí mi tiempo, lloré mis daños” (55, v.14)
 “Padezco” (57, v.6)
 “El daño que me haces” (58, v.1)
 “Por [...] los males de tu bien padezco” (58, v.6)
 “Mis lágrimas” (58, v.11)
 “Estoy llorando” (59, v.7)
 “Mis lágrimas [...] expiro” (59, v.8)
 “Mis ojos tristes” (59, v.14)
 “Mi mal” (62, v.7)
 “Por ti llorando el corazón destilo” (62, v.8)
 “Fiera en condición [...] me matas” (62, vv.12-14)
 “Mi muerte” (63, v.14)
 “Mi muerte” (64, v.14)
 “Yo, triste” (68, v.12)
 “El dolor que padezco” (69, v.11)
 “Estas penas” (69, v.14)
 “Llanto [...] lloro” (70, vv.1,2,3,5,12,14)
 “Queja... aqueja” (70, vv. 4 y 5)
 “Muerte...muerte” (70, vv. 7 y 14)
 “Mis lágrimas” (70, v.12)
 “Mis enojos” (71, v.3)
 “Mi muerte dura y rigurosa” (71, v.9)
 “Soledad de ausencia” (73, v.14)
 “Quejara [...] quejarme” (75, vv.1,4)
 “Larga ausencia” (75, v.1)
 “Muerte...morir” (75, vv.2 y 5)
 “Dolor” (75, v.7)
 “Triste [...] sin esperanza” (76, vv.12,14)
 “Mi triste y miserable estado” (78, v.1)
 “Que menos temo / la pena del morir que la tardanza” (78, vv. 13-14)
 “Yo triste” (93, v.9)
 “Mis desdichas” (93, v.12)
 “Mis tormentos” (95, vv.7,8)
 “Tristezas” (97, v.1)
 “Mis pensamientos castigados” (101, v.2)
 “Desengaño aborrecido” (101, v.9)
 “Amor, me has engañado / con firmas falsas y esperanzas leves” (103, vv.5-6)
 “Lloran mis ojos” (113, v.3)
 “Vuelvo a llorar” (113, v.8)
 “Lágrimas amargas” (119, v.5)
 “Mi lamento” (119, v.13)
 “El dolor es mío” (125, v.14)
 “Mis lágrimas” (133, v. 13)

“Mis suspiros” (133, v.13)
 “Mi mal” (135, vv.9 y 13)
 “Lloré [...] mis tiernas lágrimas” (135, vv.10-11)
 “Suspiros míos” (135, v.14)
 “Quedando muerto” (138, v.13)
 “Lágrimas” (140, v.1)
 “Mis penas y locura” (140, v.3)
 “Mi desventura” (140, v.6)
 “Mis males” (148, v.6)
 “Mis tormentos” (149, v.13)
 “Tantos desengaños” (150, v.9)
 “Muerte” (153, v.10)
 “Doy suspiros [...] en vano” (170, v.14)
 “Mi bajeza” (175, v.5)
 “Muero” (175, vv.9, 10 y 14)
 “Castigo” (175, v.12)
 “Espanto” (175, v.12)
 “Daño eterno” (182, v.5)
 “Tanto mal” (182, v.7)
 “Mi engaño” (182, v.8)
 “Para ser desdichado fui nacido” (182, v.9)
 “Mis pesares” (183, v.2)
 “Yo, triste” (183, v.12)
 “Mis quejas” (183, v.13)
 “Lágrimas” (184, v.1)
 “Ausencia y soledades tristes” (184, v.7)
 “Mi daño” (188, v.4)

Poeta sufre (*Rimas Sacras*)

“Me espanto” (I, v.3)
 “Tan perdido” (I, v.3)
 “Su error” (I, v.4)
 “Tanto mal” (I, v.8)
 “Desengaño” (I, v.11)
 “Mi escuridad” (I, v.12)
 “El monstruo [...] de mi ciego engaño” (I, v.13)
 “Muerte” (II, v.2)
 “Mi error” (II, v.4)
 “Engaño” (II, v.6)
 “Temor” (II, v.7)
 “Breves horas de mis años tristes” (II, v.8)
 “Pasos [vanos]” (II, v.9)
 “Una loca república” (III, v.3)
 “Castigo” (III, v.11)
 “Desvele” (III, v.11)
 “Queja” (III, v.6)
 “Vanidad” (IV, v.3)
 “Sombra” (IV, v.3)

“De locas esperanzas engañado” (IV, v.4)
 “Tiempo perdido” (IV, v.6)
 “Vanamente” (IV, v.7)
 “¡Cuán engañada el alma!” (IV, v.9)
 “Ceguedad” (V, v.1)
 “Tantos daños” (V, v.1)
 “Desvaríos” (V, v.2)
 “Engaños” (V, v.4)
 “Desengaños” (V, v.5)
 “Locos pensamientos” (V, v.9)
 “Escarmientos” (V, v.11)
 “Tormentos” (V, v.13)
 “Muerte rigurosa y fiera” (VI, v.1)
 “Sequedad y frío” (VI, v.2)
 “Mi duro corazón, el hielo mío” (VI, v.3)
 “Temen” (VI, v.4)
 “Mi llanto” (VI, v.9)
 “Sequedad [... y] hielo” (VI, v.10)
 “[yo] tan ciego” (VII, v.1)
 “En tanto error perdido” (VII, v.8)
 “Oh corazón más duro que diamante” (VIII, v.1)
 “Bárbara tierra” (XI, v.1)
 “Peñas y maleza” (XI, v.2)
 “Corteza” (XI, v.6)
 “Mi loco intento” (XI, v.10)
 “Mis ojos mar y mis suspiros viento” (XI, v.14)
 “El rigor de mis pecados” (XIV, v.10)
 “Vivo yo sin vida” (XVI, v.1)
 “Con lágrimas” (XV, v.12)
 “Mi diamante [en cuanto dureza]” (XVI, v.4)
 “Soy el más fuerte de tus dolores [de Dios]” (XVI, v.7)
 “[soy] de su cuerpo [de Dios] la mayor herida” (XVI, v.8)
 “¡Oh duro corazón de mármol fío!” (XVI, v.9)
 “Lágrimas lloradas” (XVII, v.1)
 “Lágrimas” (XVII, v.9)
 “Desatinos” (XVII, v.10)
 “¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras” (XVIII, v.5)
 “El hielo frío [de mi ingratitud]” (XVIII, v.7)
 “Mi error” (XIX, v.5)
 “Error notable” (XXI, v.1)
 “Loca desvanecida fantasía” (XXI, v.3)
 “Hombre miserable” (XXI, v.4)
 “Andaba yo cual suele el delincuente” (XXIII, v.9)
 “Codicia” (XXIII, v.12)
 “Mi malicia” (XXIII, v.14)
 “[yo] en bestia convertida” (XXIV, v.11)
 “Tormenta del mar fiero” (XXV, v.2)
 “Zozobr(o) y desatino” (XXV, v.8)
 “Tal peligro” (XXV, v.9)
 “Olas de mi error violentas” (XXV, v.11)

“Tormentas” (XXV, v.13)
 “Mis errores” (XXVI, v.9)
 “[mis] venas hielos” (XXVI, v.10)
 “Necio” (XXXI, v.9)
 “Ignorante” (XXXI, v.11)
 “¿Cómo es posible que las puertas rondes
 de un alma que te trata con mentira?
 Mas eres Dios, Señor, ¿de qué me admira
 el mirar que ofendido no te escondes?;
 a quien te quiere y ama correspondeste,
 y con quien te ofendió, templas la ira.
 Cuando consideré mi desvarío
 temblaba yo tus iras y desdenes
 y hallé tu pecho fácil, tierno y pío” (XXXII, vv.3-11)
 “Tiniebla oscura” (XXXIV, v.1)
 “Mi pena” (XXXIV, v.2)
 “Mi dolor” (XXXIV, v.2)
 “Daño” (XXXIV, v.3)
 “Infierno” (XXXIV, v.3)
 “Ciego error” (XXXIV, v.4)
 “Bárbara locura” (XXXIV, v.4)
 “Loca ceguedad” (XXXIV, v.12)
 “Cuando del cielo desterrado andaba” (XXXV, v.3)
 “El alma ingrata mía” (XXXV, v.5)
 “Tanto error” (XXXV, v.14)
 “Enfermo” (XXXVI, v.2)
 “Se quejaba” (XXXVI, v.6)
 “Su error” (XXXVI, v.8)
 “Ciego” (XXXVI, v.10)
 “Descuidado” (XXXVI, v.11)
 “Te ofendo” (XXXVIII, v.14)
 “Baño en llanto mis ojos envidiosos” (XXXIX, v.13)
 “Rocío [...] de los ojos procediendo” (XL, vv.3-4)
 “Mi bajeza” (XLIV, v.2)
 “Me espanto” (XLIV, v.3)
 “Loco engaño” (XLIV, v.11)
 “Mi locura” (XLV, v.4)
 “Mi olvido” (LI, v.13)
 “Me doy confuso espanto” (LXXIII, v.1)
 “Me avergüence de ofenderte tanto” (LXXIII, v.8)
 “Mis perdidos / pasos” (LXXIII, vv. 9-10)
 “Vanos pensamientos” (LXXXV, v.1)
 “Mi flaqueza” (LXXXV, v.7).

Hipérboles (*Rimas Humanas*)

“La que sin igual nació en la tierra” (4, v.2)
“Y a cuantos [milagros, maravillas] hoy el mundo tiene escritos,
en forma vence de mi fe el ejemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo” (6, vv.12-14)
“Que cuando en ti mi Sol bañó sus plantas,
[...] dejó sagrados
lirios, orilla, arena, agua y riberas” (9, vv.12-14);
“Y cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenose todo” (13, vv.12-14)
“Vivo os juré que muerto os confesara
la misma fe” (39, v.5-6)
“[ojos] nací para morir por veros” (43, v.2)
“La gloria de saber que ofrezco
alma y amor de tu rigor capaces” (58, vv.7-8)
“Admirada de sí Naturaleza [por vos]” (60, v.8)
“Con las [estrellas] de tus ojos nací y muero” (81, v.13)
“Antes que deje de adorar tus ojos” (99, v.14)
“Yo no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.
Para vivir me basta desearos,
para ser venturoso, conoceros,
para admirar el mundo, engrandeceros,
y para ser Eróstrato, abrasaros” (133, vv.1-8)
“Ídolo de metal” (140, v.2)
“Eres diosa y adorada” (140, v.10)
“[incitas] a idolatrar[te]” (143, v.6)
“Tanto te adoro” (152, v.2)
“Milagro del Autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfeto” (155, vv.9-10)
“Ángel divino [...]
en quien el armonía y compostura
del mundo superior contemplo y veo” (179, vv.1 y 10-11)
“Que otras veces amé negar no puedo ...
al pasado amor amando excedo” (44. vv. 1 y 3)
“No queráis más que amar: amar es gloria” (42, v.9)
“Después del triste enterramiento,
ni cesa la afición ni el amor para” (39, vv.7-8)
“Que un inmortal amor todo lo puede” (32, v.14)
“Donde estoy sin vos no es día” (59, v.9)
“Nací para cantar tu nombre solo” (117, v.14)
“Ni tú puedes dejar de ser hermosa,
ni yo de tener vida y de quererte” (153, vv.13-14)
“Mi infinito amor a la excelencia” (156, v.13)
“Y lo que no se ve, no se resiste” (166, v.14)
“Yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;

vos mi ganado, y yo vuestro perdido” (189, vv.13-14)
“De este mi grande amor y el poco tuyo” (34, v.1)
“Que los ojos del alma están muy altos” (48, v.14)
“Pues por ti muero” (58, v.10)

“Matáis de amor y no sabéis de amores” (105, v.12)
“Cuando vos me seguisteis iba huyendo,
huís agora vos cuando yo os sigo” (168, vv.9-10)
“Los ojos por quien entran encendidos
espíritus de amor” (173, vv.5-6).

Hipérboles (*Rimas Sacras*)

“Cual delincuente que pasa
por casa de grande fui,
andaba huyendo de ti
y entreme en tu misma casa” (*Introducción*, vv.81-84)
“Pero sin causa recelo,
que me has de venir a ver,
pues que ya tengo poder
para bajarte del Cielo” (*Introducción*, vv.141-144)
“Era su esfera Dios para quietarse,
y como fuera de Él lo pretendía,
no pudo hasta tenerle sosegarse” (IV, vv.12-14)
“Te confieso por mi amor y dueño” (V, v.6)
“Y tú que sabes ya mi ardiente celo,
dame los rayos de tu fuego santo
y los cristales de tu santo cielo” (VI, vv.12-14)
“Por amores mueres” (XIV, v.9)
“Te confieso por mi amor y dueño” (XIV, v.6)
“Impulsos tuve yo para quereros,
por quien con más razón podéis quejaros,
no sé cómo tardaba de buscaros...” (XXIII, vv.5-7)
“Yo me muero de amor
[...] que no pensaba yo que amor del Cielo
con tal rigor las almas encendía” (XXXI, vv.1-4)
“Es más alta la belleza mía” (XXXI, v.8)
“Tu amor muere
de amor por mí” (XXXIII, vv.9-10)
“Tú me das la vida” (XXXIII, v.10)
“Nadie como Tú tanto me quiere,
y nadie como yo tanto te olvida” (XXXIII, vv. 13-14)
“Tú, Rey del Cielo, que mi amor procuras,
serás el centro de las ansias mías” (XLI, vv.9-10)
“Tan cerca te ama, abraza, goza y ruega” (XLVII, v.14)
“Este Pan que adoro y creo” (LIV, v.8)
“Si amabas –dijo Cristo-, soy tan blando
que con amor a quien amo conquisto;
si amabas, Madalena, vive amando” (LXVIII, vv.9-11)

“Discreta amante, que el peligro visto
 súbitamente traslado llorando
 los amores del mundo a los de Cristo” (LXVIII, vv.12-14)
 “El alma quiere ser cielo en el Cielo” (LXXII, v.14)
 “¡Oh vida de mi vida...! (LXXIII, v.1)
 “¿adónde voy de tu hermosura huyendo?
 ¿cómo es posible que tu rostro ofendo...?” (LXXIII, vv.3-4)
 “Las espaldas pude yo volverte” (LXXIII, v.13);
 “Algo ha de amar quien hombre al fin nació” (LXXXVII, v.2).

Dios llama (como un enamorado)

“Con tantas voces le llamara / aquel despertador de tanto olvido” (VII, vv.3-4)
 “Con viva voz te anime [oh corazón] / aquel lince del alma penetrante” (VIII, vv.3-4);
 “¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado” (XV, v.1)
 “Verás con cuánto amor [Jesús] llamar porfía” (XV, v.11).

SEMEJANZAS ESTILÍSTICAS Y ESTRUCTURALES *RIMAS HUMANAS* – *RIMAS SACRAS*

Inicios exclamativos

Rimas Humanas:

“¡Oh gran desvarío!” (7, v.10)
 “¡Oh quién nunca pensase...!” (23, vv.13-14)
 “¡Oh, Laura!” (25, v.10)
 “¡Oh manos que enterráis...!” (39, v.10)
 “¡Oh pasos ciegos de mi edad perdida!” (40, v.9)
 “¡Oh fiera en condición...!” (62, v.12)
 “¡Oh prendas reservadas...!” (64, v.5)
 “¡Oh, fuera yo Sansón...!” (64, v.12)
 “¡Oh dura ley de amor...!” (81, v.9)
 “¡Oh siempre aborrecido desengaño!” (101, v.9)
 “¡Oh peña de cristal!” (125, v.10)
 “¡Oh dulces prendas...!” (129, v.9)
 “¡Oh qué distinto...!” (130, v.11)
 “¡Oh duro puerto...!” (138, v.12)
 “¡Oh tribunal adonde...!” (163, v.9)
 “¡Oh campos ya de fuego...!” (172, v.10)
 “¡Oh pacífico Numa...!” (197, v.10)
 “¡Oh España!” (198, v.13).

Rimas Sacras:

“¡Oh bien haya...” (*Introducción*, v.73)
“¡Oh pasos esparcidos vanamente!” (II, v.9)
“¡Ay de mí!” (III, v.2)
“¡Oh puerto de mis blancos desengaños...!” (V, v.1)
“¡Oh corazón...!” (VIII, v.1)
“¡Oh rigor terrible!” (IX, v.13)
“¡Oh vida!” (X, v.12)
“¡Oh duro corazón...!” (XVI, v.9)
“¡Oh, bien hayan...!” (XVII, v.1)
“¡Oh, qué dulces...!” (XVII, v.5)
“¡Oh, cuánto fueron...!” (XVIII, v.5)
“¡Oh, dulcísimo Bien...!” (XX, v.9)
“¡Oh lengua mía!” (XX, v.13)
“¡Oh Cordero Divino...!” (XXX, v.12)
“¡Oh luz del alma...!” (XXXI, v.9)
“¡Oh quién te amara...!” (XXXIII, v.1)
“¡Ay Luz divina!” (XXXIV, v.5)
“¡Ay loca ceguedad!” (XXXIV, v.12)
“¡Oh quién muriera...!” (XL, v.1)
“¡Oh quién se hiciera...!” (XL, v.5)
“¡Oh!” (XLII, v.9)
“¡Oh hermosura mortal...!” (XLIII, v.12)
“¡Oh, Padre!” (XLV, v.3)
“¡Ay Dios!” (XLVI, v.9)
“¡Oh gran pescador...!” (LI, v.10)
“¡Ay!” (LII, v.9)
“¡Oh Soberano Apeles...!” (LVI, v.12)
“¡Oh Solo peregrino...!” (LXIII, v.9)
“¡Oh engaño...!” (LXXII, v.1)
“¡Oh flor...!” (LXXII, v.5)
“¡Oh vida de mi vida!” (LXXIII, v.1)
“¡Ay Dios!” (LXXIII, v.12)
“¡Ay, Dios...!” (XCI, v.9).

Adversativa + exclamación

Rimas Humanas:

“Mas consolarse puede mis disgusto” (2, v.12)
“Mas cuando tan hermoso el sol salía” (26, v.12)
“Pero más duro fue para su lengua” (27, v.12)
“Mas el fuego no pesa...” (28, v.12)
“Mas él si se eclipsare...” (31, v.9)
“Mas, ¡ay!...” (9, v.11)
“Mas, ¿qué mucho...?” (22, v.13)
“Mas, ¡ay Sol envidioso...?” (36, v.12)
“Mas, ¡ay!...” (42, v.13)

“Mas, ¿qué importa...?” (45, v.9)
 “Mas, ¡ay que...!” (55, v.13)
 “Mas, ¿cómo me darás...?” (58, v.12)
 “Mas, ¡ay triste!...” (71, v.13)
 “Pues, ¿qué porfía...?” (92, v.6)
 “Pero... ¿dónde...?” (97, v.12)
 “Mas, ¡ay!...” (97, v.13)
 “Mas, ¿cómo pagarás...?” (103, v.12)
 “Pero, ¿cuál hizo más...?” (109, v.12)
 “Mas, ¡ay de mí!” (123, v.12)
 “Mas, ¿quién se gobernó...?” (130, v.3)
 “Mas, ¿qué milagro...?” (130, v.12)
 “Mas, ¿qué responderás...?” (140, v.12)
 “Mas, ¿para qué le ofrezco...?” (151, v.13)
 “Mas, ¿qué puedo decir...?” (159, v.13)
 “Mas, ¡ay! que es ángel...” (178, v.13)
 “Pero, ¿cómo te digo que te pares...?” (183, v.3)
 “Mas, ¡ay mortal porfía...!” (190, v.12).

Rimas Sacras:

“Mas, [...] ¿qué importa que calles...?” (XX, vv.12-13)
 “Mas [...] ¿de qué me admira...?” (XXXII, v.5)
 “Pero [...] ¿dónde se hallará...?” (XXXIII, v.3)
 “Mas, ¿quién habrá...?” (XXXIII, v.12)
 “Pues, ¿qué será...?” (XLII, v.3)
 “Mas, ¡oh gran pescador...!” (li, v.10)
 “Mas, ¡ay!” (LII, v.9)
 “Mas, ¿cómo sois tan sabio...?” (LXXVII, v.5)
 “Mas, ¿cómo “señor”...?” (XCIII, v.13)
 “Mas, ¿qué fuera...?” (XCIV, v.9).

O-A
B

Rimas Humanas:

“La furia al mar, las llamas al abismo” (1, v.11)
 “El campo el buey, la senda el peregrino” (48, v.6)
 “La hoz el trigo, la guadaña el lino” (48, v.7)
 “Fuego en el alma, y en la vida infierno” (61, v.14)
 “Vida a mi muerte, y muerte a mis deseos” (64, v.14)
 “Que han dado envidia al sol, color al cielo” (105, v.2)
 “Juno me abrasa, Palas me destierra” (123, v.4)
 “La sangre es tuya, y el dolor es mío” (125, v.14)
 “Al viento se encomienda, al mar se entrega” (132, v.1)
 “Consejo al loco y al enfermo cura” (132, v.6)
 “En Libia flor, en Etiopia nieve” (132, v.13)
 “Ceres el trigo, Glauco el hierro duro

[...] Marte las armas, y Nembrot el muro,
 Scitia el cristal, Galacia el ámbar puro
 [...] triunfos Libero, anillos Prometeo,
 Alejandro papel, llaves Teodoro,
 Rodamanto la ley, Roma el gobierno,
 Palas vestidos, carros Ericteo
 [...] Amor el fuego, y celos el Infierno” (134, vv. 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14)
 “Luz de la noche, oscuridad del día” (145, v.4)
 “Nidos deshago y desenlazo parras” (183, v.14)
 “Llorara el sol, y se turbara el día” (184, v.14).

Rimas Sacras:

“Mi duro corazón, el hielo mío” (VI, v.3)
 “Color dará mi amor, agua mi llanto” (VI, v.9)
 “La tierra descubrió; dio al aire esfera” (IX, v.10)
 “Mis ojos mar y mis suspiros viento” (XI, v.14)
 “Los vicios malo y las virtudes bueno” (XII, v.14)
 “Da al Cielo gloria y al infierno espanto” (XVII, v.11)
 “Gloria a mi pena, a mi dolor consuelo,
 provecho al daño y al infierno cielo” (XXXIV, vv.2-3)
 “Enigma el pan y el mismo Dios sustento” (LII, v.14)
 “Las heridas al cuerpo, el triunfo al alma” (LXIII, v.14)
 “Ata sus pies, sus ojos enamora” (LXVIII, v.4).

Inicios anafóricos (más de 3 inicios (hay varios con 2 q no cuento))

Rimas Humanas:

Soneto 12: vv. 1, 5 y 9 empiezan con “así” y todo el soneto es una oración.
 Soneto 32, vv. 1, 3, 5, 6 empiezan con “sí”.
 Soneto 69: vv. 1, 3, 4, 5, 7 empiezan con “sí” y todo el soneto es una oración.
 Soneto 83: vv. (1), 3, 5, 7 empiezan con “ni”.
 Soneto 89: vv. (1), 3, 5, 7 empiezan con “sí”.
 Soneto 102: vv. 1, 5, 9, 12 empiezan con “cuando” y todo el soneto es una oración.
 Soneto 127: vv. 1, 5, 7, 9, 10, 11 y 12 empiezan con “con” y todo el soneto es 1 oración.
 Soneto 153: vv. 1, 5, 7 empiezan con “sí” y todo el soneto es una oración.

Rimas Sacras:

Soneto VII: “quién” (vv. 1, 5, 9, 12)
 Soneto XVIII: “cuántas” (vv. 5, 9, 12)
 Soneto XXVIII: “vos” (vv. 1, 3, 5, 12)
 Soneto XXXVIII: “sí” (vv. 3, 5, 9)
 Soneto XLIII: “aquí” (vv. 5, 7, 9, 11)
 Soneto XLVI: “tu” (vv. 3, 5, 7)
 Soneto LIII: “¿qué es esto?” (vv. 1, 5, 9)

Soneto LIX: “caiga” (vv. 1, 2, 5)
Soneto LX: “aunque” (vv. 1, 5, 12)
Soneto LXIII: “si” (vv. 5, 6, 12)
Soneto XCVII: “Ángel” (vv. 1, 9, 12)
Soneto C: “cuándo” (vv. 1, 3, 4).

Comparaciones

Rimas Humanas:

Soneto 5: primer y segundo cuarteto son comparaciones.
Soneto 21: primer y segundo terceto son comparaciones.
Soneto 29: primer y segundo cuarteto son comparaciones.
Soneto 30: primer y segundo terceto son comparaciones.
Soneto 51: segundo cuarteto y primer terceto son comparaciones.
Soneto 93: los cuartetos y el primer terceto son comparaciones.
Soneto 170: todo el soneto es una comparación con el verso 14.

Rimas Sacras:

Soneto IX: “y yo...” (v.12)
Soneto XXXVI: “Yo que imito sus obras y su nombre” (v.9).

Consecutivo lógico

“Luego no será justo que me espante” (7, v.12)
“Que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida” (101, vv.13-14).

Diseminación-recolección

Rimas Humanas:

Soneto 9, v.14.
Soneto 32, v. 10
Soneto 110, v.13.

Rimas Sacras:

LIV, v.14

Estructuras repetidas *Rimas Humanas* – *Rimas Sacras*

Rimas Humanas:

“Si de mi vida con su luz reparte...
¿qué importa que...?” (RH, 95, vv.9-11)
“Si es el zafiro natural el hielo...
¿cómo encendéis con...?” (RH, 105, vv.3-4)

Rimas Sacras:

“Si valer al reo es ley...
¿cómo puedo estar mejor...? (RS, Introducción, vv.85-87)
“Si no es limpio con vos...
¿qué será el hombre vil...? (RS, XXVII, vv.12-13)
“Porque lo que es vergüenza para el mundo
¿cómo no lo será para los Cielos?” (RS, XXVI, vv.13-14)
“Si quise, si adoré...
¿cómo ignoraba...? (RS, XCI, vv.1-2)
“Si es tanta gloria...
¿cómo será...? (RS, XXXIX, vv.1-3)
“Si vence y triunfa, ¿cómo...?
Si viene herido, ¿cómo...? (RS, LXIII, vv.5-6).

Petición que se resuelve en deseo ya cumplido y contradictorio:

“Y a vos, dura Anaxarte, victoriosa,
de quien me vengue el cielo; mas ¡ay triste!
¿qué castigo os dará si ya sois piedra?” (RH, 71, vv.12-14)
“Pero, ¿cómo te digo que te pares
si lloro y creces por blanda arena?” (RH, 183, vv.3-4).

“Espera, pues, y escucha mis cuidados:
¿pero cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?” (RS, XIV, vv.12-14)
“Corre a tu engaño...,
porque lo que es vergüenza para el mundo
¿cómo no lo será para los Cielos?” (RS, XXVI, vv.12-14).

**

“Mas consolarse puede mi disgusto,
que es el deseo del remedio indicio...” (RH, 2, vv.12-13).

“Mas ya que es hecho, que volváis os pido:
que quien de lo perdido se arrepiente...” (RS, II, vv.12-13).

Esta misma estructora: 8 veces en las *RH* (soneto 2, vv.12-13; 3, vv.9-10; 36, vv.12-13; 68, vv.9-10 (con “pero”); 118, vv.12-13 (con “pero”); 151, vv.13-14; 162, vv.8-9 (con “pero”) y vv.12-13) y 5 veces en las *RS* (II, vv.12-13; XI, vv.12-13; XX, vv.12-13; XXXV, vv.12-13 y LII, vv.8-9).

**

“En fama vence de mi fe el ejemplo:
que es mayor maravilla mi amor solo” (*RH*, 6, vv.13-14)
“No por besallos sus estampas cubras:
que estoy celoso y voy leyendo en ellas” (*RH*, 12, vv.13-14)
“Consume el tiempo; vuestro amor no puede:
que es el alma de diamante en vuestro pecho” (*RH*, 60, vv.13-14)
“Pues que ya no lo siente, bien entiende:
que cuanto escribo y lloro todo es muerte” (*RH*, 70, vv.13-14)
“Pero pasele yo, quedando muerto:
que a quien cansa el vivir, la muerte agrada” (*RH*, 138, vv.13-14)
“Mas, ¿para qué le ofrezco salud mía?:
que no tiene salud quien está ausente” (*RH*, 151, vv.13-14)
“Si agrado no consultes mi amor tanto:
que amor no es encomienda sino gusto” (*RH*, 171, vv.13-14).

“El paso de la muerte riguroso:
que no es consejo el que tan tarde viene” (*RS*, X, vv.13-14)
“Quedó de Dios, y no del hombre muerto:
que en las flechas de Dios rompió sus flechas” (*RS*, LXII, vv.13-14).

Además, en 36 ocasiones el verso 14 comienza con “que” en las *RH* (4, 6, 12, 32, 34, 38, 43, 45, 48, 58, 60, 66, 70, 74, 77, 84, 86, 88, 102, 104, 105, 119, 120, 122, 129, 130, 138, 145, 151, 156, 161, 170, 171, 174, 188 y 191), y en 11 en las *RS* (VII, VIII, X, XXXI, XXXVII, XL, LXII, LXV, LXVII, LXXIX y XCIV).

**

“Y lo que no se ve, no se resiste” (*RH*, 166, v.14)
“Y como no la tengo, no la pierdo” (*RS*, XVI, v.14).

**

“Que los ojos del alma están muy altos” (48, v.14) --> “es más alta la belleza mía” (XXXI, v.8)
“Salió Lucinda y serenose todo” (13, v.14) --> “Y las olas del mar su furia aplacan” (XXXV, v.11).

Acabar soneto con “muerte”

En *RH* 4 sonetos (40, 70, 121, 143) y en *RS* 2 (XXII, LXXXV)

“Y le puso en sus límites la muerte” (*RH*, 40, v.14)

“En las tristes memorias de la muerte” (*RS*, XXII, v.14)

- - / - - / - - - / -

Buscar/comparar objeto amado con 1tercero pero imposible

“Si para comparar vuestra hermosura...” (*RH*, 156) y soneto 146.

“Si amare cosa yo que Dios no sea...” (*RS*, XLI).

**

“Que si he de dar...

mejor es un engaño que da vida” (*RH*, 101, vv.13-14)

“Que si perdí...

lo que tiene de padre no lo pierde” (*RS*, XLV, vv.13-14).

Licor y palma

“En fin bebí vuestro licor suave,
con cuya lluvia como firme palma” (*RH*, 184, vv.9-10)

“Tu cabeza es de oro y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.
Tu boca como lirio que derrama
licor al alba...” (*RS*, XLVI, vv.3-6).

Inutilidad del mundo

“¿quién anda en este mar para anegarse?
¿De qué sirve en quimeras consumirse,
ni pensar otra cosa que salvarse?
¿De qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria habiendo de olvidarse,
y edificar habiendo de partirse?” (*RH*, 20, vv. 9-14).

“Si es el instante fin de lo presente,
y principio también de lo futuro,
y en un instante el riguroso y duro
golpe tengo de ver la vida ausente,
¿adónde voy con paso diligente?
¿qué intento? ¿qué pretendo? ¿qué procuro?
¿sobre que privilegios aseguro
esto que ha de vivir eternamente? (XII, vv.1-8)
“¿Qué solicito, qué pretendo y quiero,
siendo guerra el vivir y nacer el llanto?

¿Por qué este polvo vil estimo en tanto...? (XLIV, vv.5-7)
 “¿Pues qué será la vida que procuro,
 si lágrimas le aguardan a la puerta?
 [...] ¿Cómo a tantos peligros me aventuro? (XLII, vv.3-6)
 “¡Oh engaño de los hombres, vida breve,
 loca ambición al aire vago asida!,
 [...] ¡Oh flor de hielo, oh rama al viento leve
 lejos del tronco!, si en llamarte vida
 tú misma estás diciendo que eres ida,
 ¿qué vanidad tu pensamiento mueve?” (LXXII, vv.1-8).

V.1 inicia con adversativa “si”

RH: 9 ocasiones

Sonetos: 20, 32, 69, 88, 143, 153, 156, 164, 168.

RS: 9 ocasiones

Sonetos: IV, VI, XII, XXX, XXXIX, XLI, XLVII, LVIII, XCI.

Segundo terceto inicia con adversativa

RH: 26 ocasiones/200 sonetos (5 en el primer terceto, 21 en v.12)

Sonetos: 2, 3 (1º terceto), 23 (“pero”), 26, 27 (1º terceto), 28, 31 (1º terceto), 36, 44, 45 (1º terceto), 58, 76 (“pero”), 81 (“pero”), 103, 108 (“pero”), 118 (“pero”), 123, 130, 140, 156, 162 (1º terceto + “pero”), 162, 163, 175, 196 (“pero”), 198 (1º terceto + “pero”).

RS: 17 ocasiones/100 sonetos (3 en el primer terceto, 14 en v.12)

Sonetos: I, II, XI, XX, XXIII (“pero”), XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XLVI, LII (1º terceto), LVII, LXVII (1º terceto + “pero”), LXXI, LXXXV (1º terceto), LXXXVI (“pero”), XCIV (1º terceto).

Las lágrimas de la Magdalena

Belleza de Dios

“precioso nardo” (v.43 y 130)
“sol” (v.63)
“divinos brazos” (v.92)
“luz del sol” (v.102)
“nardo” (v.113)
“plantas que el sol dora” (v.134)
“divinos pies [de oro]” (v.135)
“Ave celestial de gracia llena” (v.187)
“rostro santo” (v.223)
“dulcísimos amores” (v.225)
“Rey divino” (v.230)
“[cuello] de terso marfil lustroso y bello” (v.235)
“hermosura humana” (v.243)
“presencia soberana [...] tan bella” (vv.245-47)
“ojos bellos celestiales [...] como soles” (vv.249-50)
“arcos orientales” (v.251)
“divina boca [de] coral” (v.253)
“perlas del alba” (v.255)
“rosas encarnadas” (v.256)
“garganta [...] que el más cándido marfil excedía” (vv.257-58)
“mano bellísima [...] que daba luz al día” (vv.259-60)
“cabello [...] hermoso” (v.261-62)
“ojos bellos” (v.267)
“sangre soberana” (v.304)
“hombro tierno” (v.312)
“carnes santas” (v.326)
“cuerpo tierno” (v.340)
“clarísimos luceros [...] más que las luces de los cielos claros” (vv.365-66)
“hermoso entre los hombres” (v.369)
“proporción divina” (v.371)
“ojos celestiales [...] con] luz hermosa” (vv.393-94)
“cándido jazmín” (v.396)
“pies soberanos” (v.409)
“no puede haber cosa más linda
que este rostro desnudo cuerpo santo
[...] que las almas en amor[a] y rind[e]” (vv.481-83)
“soberanas manos celestiales” (v.489)
“divina boca hermosa” (v.505)
“hombre perfecto” (v.656)
“cuerpo hermoso” (v.679 y 723)
“cuerpo soberano” (v.736)
“cuerpo santo” (v.742)
“cuerpo divino” (v.752)
“blanca frente” (v.777)
“ojos bellos” (v.777)

“cabellos [de] sol” (v.779-80)
“pies hermosos” (v.781)
“nieve” (v.781)
“pies tan bellos” (v.786).

BIBLIOGRAFÍA

Obras estudiadas:

Badajoz, Garci Sánchez de, *Cancionero*, ed. de Julia Castillo, Madrid, Editora Nacional, D.L., 1980.

Córdoba, Sebastián de, *Garcilaso a lo divino*, ed. de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.

Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Álvaro Alonso, Madrid, Debolsillo, 2005.

Herrera, Fernando de, *Obra poética*, ed. de José María Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 volúmenes.

San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, con estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.

Torre, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.

Vega, Lope de, *Poesía II. Rimas; Rimas sacras; Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.

Bibliografía:

- Aaron, sor M. Audrey, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967.
- Acuña, Hernando de, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Alatorre, Antonio, <<Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas>>, *Modern Language Notes*, 78 (1963), pp. 126-51.
- Alihieri, Dante, *Vita Nuova*, ed. de Edoardo Sanguineti, Milano, Garzanti, 1979.
- , *Divina Commedia*, ed. de Tommaso si Salvo, Bologna, Zanichelli, 1998, 3.vol.
- Alín, José María, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid, Laberinto, 2002.
- , *Poesía de Cancionero* (ed), Madrid, Cátedra, 2002.
- Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942, 4ª edición Madrid, Aguilar, 1966.
- , <<Garcilaso y los límites de la estilística>>, en *Poesía española*, Madrid, 1950, pp. 34-109.
- , <<El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz>>, en su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1952, 5ª ed. 1966, pp. 613-18.
- Aparici Llanas, María Pilar, “Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 44 (1986), pp. 121-67.
- Aranguren, José Luis López, *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 9-92.

--- , <<Erótica y poesía en la mística de San Juan de la Cruz>>, *Presencia de San Juan de la Cruz*, Granada, Universidad, 1993, pp.291-94.

Asún, Raquel, ed., “Introducción”, *San Juan de la Cruz, poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1986, pp. XII-XLIX.

Baldacci, Luigi, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, nuova edizione accresciuta, Padova, Liviana, 1974.

Biblia, edición de Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

Baldini, Massimo, *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana, 1986.

--- , <<Il linguaggio dei mistici e San Giovanni della Croce>>, *San Giovanni della Croce teologo e mistico*, Milano, Università Cattolica, 1992. pp. 15-25.

Baruzi, Jean, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.

Bataillon, Marcel, <<La tortolita de Fontefrida y el “Cántico Espiritual”>>, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 291-306, reimp. en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 44-66.

Blanco, Antonio, *Entre fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982.

Blecua, José Manuel, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

Boase, Roger, *The origin and Meaning of Courtly Love. A critical Study of European Scholarship*, Manchester, 1977.

- Bobes Naves, María del Carmen, <<Simbología sanjuanista>>, *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2000, pp.1320-1334.
- , <<Lecturas del *Cántico* Espiritualidad desde la estética de la recepción>>, *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 13-52.
- Bover, José María, "El símil del Buen Pastor (J10, 1-18)", *Estudios Bíblicos*, 14, 1955, pp. 297-308.
- Braudal, Fernand, *Le Modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994.
- Burke, Peter, *El Renacimiento europeo. Cortes y periferia*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Canonica, Elvezio, *Estudios de poesía traslingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996.
- Caravaggi, Giovanni, "Alle origini del petrarchismo in Spagna", tirada aparte de la *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1971-73.
- Carrera, Nicolás de la, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1997.
- Carron, Jean-Claude, <<Imitation and Intertextuality in the Renaissance>>, *New Literary History*, 19 (1988), 565-89.
- Castiglione, Baldassarre, *Il Libro del cortegiano*, ed. de Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 1942.
- Castro, Américo y Rennert, Hugo A., *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1919.
- Cernuda, Luis, <<San Juan de la Cruz>>, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp.40-45.

- Cerrón Puga, María Luisa, *El poeta perdido. Aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini, 1984.
- Chiappini, Gaetano, <<San Giovanni della Croce>>, *Storia della teologia*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1996, I, pp.608-21.
- Chouza-Calo, María del Pilar. “Lope de Vega and «Las lágrimas de la Magdalena»: an erotic conversion”. *El Siglo de Oro antes y después de El arte nuevo: nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Coord. Oana Andreia Sambrian-Toma. Craiova: Sitech, 2009: 49-58.
- Cilveti, Ángel, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Colombí de Monguió, Alicia, “María Magdalena, guía de pecadores: Fray Luis, Malón de Echaide, Lope de Vega”, *Anuario de Letras*, 34, 1996, pp. 157-224.
- Cotarelo y Mori, Emilio, <<El trovador Garcí-Sánchez de Badajoz>>, en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, pp. 33-52.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Criado Costa, *El amor en cuatro místicos españoles*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.
- Crisógono de Jesús Sacramentado, O.C.D., <<Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz>>, *Escorial*, IX (1942), pp. 353-367.
- Crosas, Francisco, <<La religio amoris en la literatura medieval>>, en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed, de F. Crosas, Pamplona, Eunsa, 2000, pp.101-28.

Crosbie, John, <<Medieval *contrafacta*: a Spanish anomaly reconsidered>>, *MLR*, LXXVIII (1983), pp.61-67.

--- , *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*, Durham, University, 1989.

Cruz, Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1988.

Cruz, San Juan de la , *Cántico espiritual y poesía completa*, ed de P. Elia y M. J. Mancho Duque, Barcelona Crítica, 2002.

Cuevas García, Cristóbal, <<La literaruta, signo genético. La literatura, como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz>>, *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 86-87.

--- , *Entorno a San Juan de la Cruz*, Madri, Júcar, 1986.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media*, México, FCE, 1995.

Deyermond, Alan D., *Historia de la literatura española I: La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979.

--- , <<La ambigüedad en la literatura medieval española>>, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.363-71.

--- , <<The double Petrarchism of Medieval Spain>>, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1 (1992), pp. 77-93.

Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.

Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981.

--- , *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford, Claredon Press, 1999, 2 vol.

--- , *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1995.

Egido, Aurora, <<La enfermedad como camino de perfección en la *Vida* de Santa Teresa>>, *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, Madrid, Castalia, 1994, II, pp. 161-173.

--- , <<Itinerario de la mente y del lenguaje en San Juan de la Cruz>>, *Voz y Letra*, II [2]

--- , <<El silencio místico y San Juan de la Cruz>>, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp.161-95.

Farrés Buisán, J., <<Testimonios de San Juan de la Cruz sobre la inefabilidad>>, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Unibersidad, 1990, pp.143-54.

Fernández Leborans, María Jesús, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978.

Ficino, Marsilio, *De Amore*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989.

---, *Della religione christiana*, Firenze, Giunti, 1568.

---, *Theologia Platonica de immortalitate animarum*, París, Aefidium Gorbinum, 1559.

Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón: interpretaciones literal y espiritual*, ed. de José María Bécerra Hiraldo, Madrid, Cátedra, 2003.

Fucilla, Joseph S., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.

- Gaylord, Mary Malcom y Francisco Márquez Villanueva, ed., *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León. A Commemorative International Symposium*, November, 14-16, 1991, Newark, Juan de la Cuesta, 1996.
- Gallagher, Patrick, *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books, Londres, 1968.
- Géllego, Julián, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- García Berrio, Antonio, "Costrucción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española*, 6 (1978-80), pp. 23-157.
- García de la Concha, Víctor, <<Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz>>, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), pp.371-408.
- , <<Tradición y creación poética en un carmelito castellano del Siglo de Oro>>, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII (1976), pp.101-33.
- , *Filología y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, RAE, 1992.
- García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichemberger, Kassel 1992.
- García Lorca, *De Fray Luis a San Juan: la escondida senda*, Madrid, 1972.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952.
- Garrote Bernal, Gaspar, *Claves para la lectura de la obra poética de Fray Luis de León*, Madrid-Barcelona-México, Daimón, 1986.
- , *Claves de la obra poética de Fray Luis de León*, Madrid, Ciclo, 1990.

--- , *Tres poemas a nueva luz: sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2012.

Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989

Gerli, E. Michael, <<La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV>>, *HR*, 49 (1981), pp. 65-86 y 70 y ss.

Gernert, Folke, *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2009.

Glaser, Edward, "Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett*", en *Estudios hispano-portugueses*, Madrid, Castalia, 1957, pp. 59-95.

Gombrich, Ernst H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gifi, D.L, 1979.

--- , *Historia del Arte*, Barcelona, Alianza, 1988.

--- , *Breve historia de la cultura*, Barcelona, Península, 2004.

González Cuenca, Joaquín, <<La tradición en la técnica poética de San Juan de la Cruz>>, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, I, pp.205-219.

Graf, Arturo, <<Petrarchismo e antipetrarchismo>>, en *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1916.

Green, Otis H., <<Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental>>, *HR*, XXVIII (1960), pp. 359-61.

Guarner, Luis, <<La poesía sacra de Lope de Vega>>, en *En torno a Lope de Vega*, Valencia, Bello, 1976, pp.157-85.

- Guillén, Jorge, <<San Juan de la Cruz o lo inefable místico>>, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972, pp.73-109.
- Hernández Esteban, María, *La fusión mítica en Petrarca de Apolo: aspectos de la poética petrarquesca*, Málaga, Universidad, 1985.
- , *Procedimientos compositivos de la sextina: de Arnaut Daniel a Fernando de Herrera*, Madrid, CSIC, 1987.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Revista de Occidente, 1945.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- Icaza, Rosa María, *The stylistic relationship between poetry and prose in the "Cántico espiritual" of San Juan de la Cruz*, The Catholic University Press of America, Washington, 1957.
- Jauralde, Pablo, <<La condición histórica del Cántico Espiritual>>, *Edad de Oro*, XI (1992), pp.87-97.
- Jeanroy, Alfred, *Les origines de la Poésie lyrique en France au moyen age*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1969.
- Jones, Royston, <<Isabel la Católica y el amor cortés>>, *Revista de Literatura*, XXI (1962), pp.55-64.

--- , <<Bembo, Gil Polo, Garcilaso: three accounts of love>>, *Révue de Littérature Comparée*, 40 (1966), pp.526-40.

---, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, 1967.

Kossoff, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966.

Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Londres, 1954.

Lapesa, Rafael, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *De la Edad Media a nuestros días Estudios de la historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 145-71.

--- , *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.

---, “Los poemas de Herrera en metros castellanos”, *Arcadia, Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, Dicenda, 7 (1988).

Lama, Víctor de, <<A propósito de un posible poema de Juan de Mena: el problema de la hipérbole sagrada>>, *Castilla (Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid)*, 1 (1980), pp.49-58.

--- , *Vivencias y pervivencias en la poesía de los cancioneros (siglos XV-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2007.

Lara Garrido, José, <<La mirada divina y el deseo. Exégesis de un símbolo complejo en San Juan de la Cruz>>, *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp.69-107.

Lázaro Carreter, Fernando, <<Para una lectura espiritual del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz>>, *Ciclo de conferencias de la RAE pronunciadas en la Fundación Ramón Areces*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1992, pp.147-170.

- León Hebreo, *Diálogos de amor*, traducción del Inca Garcilaso de la Vega, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV*, Revista de Filología Hispánica, 8, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.
- , *La dama como obra maestra de Dios*, Revista de Filología Hispánica, 8, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.
- López Castro, Armando, *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1998.
- López Baralt, Luce, <<San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético>>, *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978), pp. 19-32.
- López Estrada, Francisco, *Historia de la literatura española II: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980.
- López Ríos, Santiago (ed), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, D.L., 2001.
- Macpherson, Ian, <<Secret Language in the *Cancioneros*: some courtly codes>>, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp.51-63.
- Macrí, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, D.L., 1972.
- Manero Sorolla, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- , *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- Manrique, Jorge, *Poesía completa*, ed. de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Alianza, 2000.

- Marlay, Peter, <<On structure and symbol in the “Cántico espiritual”>>, *Homenaje a Casaldueiro*, Rizal Pincus Sigle y Gonzalo Sobejano eds., Madrid, Gredos, 1972, pp. 362-69.
- Matas Caballero, Juan, *Espada del olvido: Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, León, Universidad, 2005.
- Menéndez Peláez, J., *Nueva visión del amor cortés. El amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Oviedo, Universidad, 1980.
- Menéndez Pelayo, en *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, Victoriano Suárez, 1916, 3vol.
- Michaelis de Vaconcelos, Carolina, <<Garci Sánchez de Badajoz>>, en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, II (1897), pp.114-33.
- Mirandola, Pico della, *De Hominis Dignitate*, ed. de Eugenio Garín, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985.
- Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1994.
- Nieto, José C., *San Juan de la Cruz poeta del amor profano*, Madrid, Swan, 1988.
- Orozco díaz, Emilio, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- , *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Madrid, Universidad, 1994, 2 vol.
- Pacho, Eulogio, *Vértice de la poesía y de la mística. El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 1983.
- , <<Noemática e interpretación del Cántico Espiritual>>, *Teresianum*, XL (1989), pp.337-62.

--- , <<Lenguaje y mensaje>>, *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Espiritualidad, Madrid, 1990, pp.60-73.

Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

Pedraza Jiménez, Felipe B., “Las *Rimas Sacras* y su trasfondo”, en “Otro Lope no ha de haber”. *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega*. 10-13 febbraio 1999. ed de Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol 1, pp. 349-58.

Peers, Allison E., *Spanish Mysticism*, Londres, 1924.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University, 1997.

Porqueras Mayo, Alberto, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1986.

Powers, P. J., “Lope de Vega and *Las lágrimas de Magdalena*”, *Comparative literature*, 8, 1956, pp. 273-79.

Prieto, Antonio, <<El cancionero petrarquista de Garcilaso>>, *Dicenda*, 3 (1984), pp. 97-115.

--- , *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-87, 2vol.

Rico, Francisco, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), pp. 325-38.

Rojas, Fernando de, *La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1993.

- Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Round, Nicholas G., <<Garci Sánchez de Badajoz and the revaluating of *Cancionero* poetry>>, *FMLS*, VI (1970), pp.178-87.
- Ruffinatto, Aldo, <<Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz>>, *Dispositio*, IV (1979), pp.1-26.
- Ruiz, Federico, <<El símbolo de la *Noche Oscura*>>, *Revista de Espiritualidad*, XLIV (1985), pp.79-110.
- , <<Unidad de contrastes: hermenéutica sanjuanista>>, *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, 1990, pp.17-52.
- Ruiz Pérez, Pedro, <<Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos>>, *Ínsula*, 610 (1997), pp.6-9.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Voluntad, 1927.
- Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1948.
- Sánchez Martínez, Francisco Javier, *Historia y crítica de la poesía lírica culta "a lo divino" en la España del Siglo de Oro*, Alicante, Autor, 1995.
- San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, *Arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Madrid, Vervuent, 2006.
- Scrimieri, Rosario, *La analogía Beatriz-Cristo*, Cuadernos de Filología italiana, 8 (2001), pp.65-77.
- Senabre, Ricardo, *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1998.

- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes; imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Spitzer, Leo, <<Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)>>, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp.213-56.
- Thompson, Colin P., *El poeta y el místico. Estudios sobre El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz*, San Lorenzo de El Escorial, Swan, 1985.
- , <<La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León>>, *Edad de Oro*, 1992, vol. 11, pp.187-194.
- , <<El mundo metafísico de San Juan>>, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, I, 1993, pp.75-93.
- , Thompson, Colin P., <<Liturgia, teología y experiencia en San Juan de la Cruz>>, *Presencia de San Juan de la Cruz*, ed. de J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1993, pp. 97-165.
- Tillier, J. Y., “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, pp. 65-72.
- Valbuena Prat, Ángel, *Estudios de literatura religiosa española (Época medieval y edad de Oro)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1963.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1982.
- Vega, Lope de, *Rimas Sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Vossler, Karl, <<El elemento religioso>>, en *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Coni, 1945, pp. 59-80.

Wardropper, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

---, *Historia de la literatura española III: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

Weber, A., “Lope de Vega’s *Rimas Sacras*: Conversion, Clientage and the Performance of Masculinity”, *The Modern Language Association of America*, vol. 20, 2 (March, 2005), pp. 404-21.

Whinnom, Keith, <<El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román>>, *RFE*, XLVI (1963), pp.263-85.

---, *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981.

Wind, Edgar, *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, D.L., 1997.